Kürşad...Tosun
tarafından
TÜSTAV'a
bağışlanmıştır

tarafından
TÜSTAV'a
bağışlanmıştır

YAZIN

AYLIK
SANAT
EDEBİYAT
DERGİSİ

haziran '82
10

100 TL

İnsanlık Suçu Kamera Önünde

YARIN

GENÇLİK ÖDÜLLERİ'82 SONUÇLANDI

Yarın Gençlik Ödülleri '82" sanat ve edebiyatımızda şu günlerde sonuçları alınan bir ödül değil. Onun kendine özgü, apayrı bir niteliği var. Aralık (4) sayımızda açıkladığımız ödül yönetmeliğinin sunuşunda, "Yarın Gençlik Ödülleri '82"nin ayırdedici yanları sıralanmıştı. Başlangıçta belirtilen bu ayırdedici yanların ne ölçüde doğrulandığını, altı aylık sürecin sonuçlarıyla bugün değerlendirebiliriz.

"Yarın Gençlik Ödülleri '82"nin ayırdedici yanlarından biri, çeşitli nedenlerle yokolmaya yüz tutan ödüllerin yanında, yeni ve diri bir ödül olmasıydı. Yarın'ın, saygınlıklarından ödün verilmemesi gerektiğini düşündüğü Orhan Kemal, Sabahattin Ali, Sait Faik edebiyat ödüllerine bakmak yeter. Bu saygın ödüller, yalnızca birkaç kitabın ilgi gösterdiği, ya ödüle değer yapıtın bulunmadığı ya da niteliklerine yakışmayan yapıtların ödüllendirildiği, çevresinde açık ya da örtük çeşitli spekülasyonların yapıldığı, her yıl biraz daha yıpranan ödüllere dönüştürüldü. Yarın, bu olumsuzluğu önlemek için girişimlerde bulunmaya istekli olduğu gibi, "Gençlik Ödülleri '82" ile yeni ve diri bir ödül kurumu yaratmaya çalıştı. "Yarın Gençlik Ödülleri '82" genç kuşağı kapsayan tek ödüldü ve bu yanıyla özellikle önemliydi. Genç kuşağı olumsuz yönsemelere sokmak ve yarıştırmak değil, geniş bir kavrayışla biraraya getirmek ve sanat ve edebiyatımızda öne atılmasını sağlamak önem taşıyordu.

"Yarın Gençlik Ödülleri '82", "özel ödül" kurumunu da çok farklı bir anlayışla ele aldı. Özel ödül genç kuşağın desteklenmesi, ona omuz verilmesi anlamını taşımalıydı. Ödüllerin belki de en başarılı yanı bu oldu. Yazar ve sanatçı kooperatiflerinin tümü, demokratik ve toplumcu yayın organlarının ilk akla gelenleri ve kitle örgütleri "Yarın Gençlik Ödülleri '82"ye özel ödülle katılıp omuz verirken, anlamlı bir dayanışma ve ittifakı somutluyorlardı.

Seçici kurulların gerekçeli raporlarının bu denli açık bir biçimde yayımlanması da, ilk kez "Yarın Gençlik Ödülleri '82" ile başlıyor. Ödül gerekçelerinin açık tartışması dileriz böylece başlamış olur ve sürer. Öte yandan, sonuçları gerekçeli raporuyla birlikteaçıklanan ilk karikatür ödülü de gene "Yarın Gençlik Ödülleri '82/Karikatür Ödülü" oluyor. Bu örneğin de karikatürümüz için önemli bir aşama olduğu, yadsınamaz.

Yarın gibi, içeriğinden yer verdiği sanat ve edebiyat adamlarına, sayfa düzeninden on aylık geçmişine dek tümüyle genç bir dergi için, "Gençlik Ödülleri '82" girişimi, cesaretli bir girişimdi. Ödüllerin olumlu yanları kuşkusuz ağır bastı ama, eksikler, hatta yanlışlar da olmadı mı? Birincisi, katılım, nedenleri ne olursa olsun, olması gerekenin altında kaldı. Her iki dalda toplam 93 kişinin katılımını hiç küçümsemiyoruz ama, gelecek yıllarda katılımı yüzlere çıkarmak göreviyle karşı karşıyayız artık. İkincisi, özellikle eleştiride, eleştirinin ülkemizdeki yoksulluğunun ödüle de yansımasıydı. Üçüncüsü, yazıların daktiloyla ve altı kopya olarak hazırlanması gibi, genç insanların pek çoğunun olanaklarını çok fazla zorlayan bir koşulun eleştiri ödül yönetmeliğinde yeralmasıydı. (Pek çok gencin bu koşul yüzünden katılamadığını bugün biliyoruz.) Bu birkaç örnek bizler için "Yarın Gençlik Ödülleri '82"nin kazanılmış deneyleridir.

"Yarın Gençlik Ödülleri '82" tekellerin, büyük vakıfların sınırsız olanakları üstünde kurulan yoz ilişkilere karşın, olumlulukları olumsuzluklarına baskın bir biçimde sonuçlandı. Bu sayımızda Yarın ödüllerini alanları açıklıyoruz. Özel ödül alanları gelecek sayımızda açıklayacağız. Gerekçeli raporları, ödül alan ve seçici kurulların yayımlanmaya değer gördüğü eleştiri yazılarını ve karikatürleri de gelecek sayımızda yayımlamaya başlayacağız. Katılan yapıtları en iyi biçimde değerlendirmenin tasarılarını yapıyoruz. Ödüllerin dağıtılması ise, Yarın'ın tüm dostlarının çağrılı olacağı bir törenle gerçekleştirilecektir. "Yarın Gençlik Ödülleri '82" sonuçlandı ama, ona ilişkin görevlerimiz bitmedi. Bir yandan bu görevlerimizi tamamlamaya çalışırken, öte yandan "Yarın Gençlik Ödülleri '83"ün hazırlıklarına başlayacağız. Yarın, ödüllere katılan 93 genç dostuna, katılma olanağı bulamayan dostlarına, özel ödüllerle omuz veren dost kuruluşlara bir kez daha teşekkür eder.

Bu sayımızın bir özeliğinin altını çizmek istiyoruz: "İnsanlık Suçu Kamera Önünde" adlı özel bölüm. Okurlarımızın geniş ilgisini göreceğine inandığımız bu özel bölümün Yarın'ın ödünsüz tutumunun yeni bir örneği olduğunu düşünüyoruz.

Düzeltme: 23. sayfada yer alan "Yahudi Süss'ün Zincirleme Karartmaları" adlı yazıyı Marc Ferro'dan çeviren arkadaşımız Oğuz ADANIR'ın adı, bir dizgi yanlışı sonucu Oğuz Onaran olarak çıkmıştır. Düzeltir, özür dileriz.

4 MUZAFFER İLHAN ERDOST / "Eleştiri" Üzerine Eleştiri
5 VEYSEL ÖNGÖREN / Şiir
8 HÜSEYİN FERHAD / Sesimize Karışan Sesler
11 AKİF KURTULUŞ / Yeni Bir Anayasa Hazırlanırken...
12 ALİ ERENUS / Şiir
14 İSMAİL GÜL / İşssizler: Mutsuz Çoğunluk
16 FARUK ÇAĞLA / Karikatürler
METİN DEMİRTAŞ / Şiirler 5
HÜSEYİN ATABAŞ / Şiir 7
TAMER LEVENT / Tiyatro İçin-3 10
SİNA ONUR / Mazhar-Fuat-Özkan-Murat ile Söyleşi 12
HAYDAR ERGÜLEN / Şiir 13
AHMET ADA / Şiir 15
ORHAN ALKAYA / Şiirler 17
18 İNSANLIK SUÇU KAMERA ÖNÜNDE / Oğuz Makal, İbrahim Karamemet, Fetay Onat, Deniz Mukan, Marc Ferro, Oğuz Adanır.

• Sahibi : SAMİ ALPTEKİN • Genel Yayın Danışmanı: OSMAN S. AROLAT • Sorumlu Yazı İşleri Yönetmeni : SEMİH GÜMÜŞ (ACAR) • Kapak : ÜMİT ÖĞMEL • Abone Koşulları: Yurtiçi / Yıllık 900 TL, Altı Aylık 500 TL — Yurtdışı / Yıllık 54 DM, Altı Aylık 30 DM • İlan Fiyatları : Arka Kapak / Renkli 50.000 TL, Siyah-Beyaz 30.000 TL — Kapak İçi / Renkli 40.000 TL, Siyah-Beyaz 20.000 TL, İç Sayfalar / Tam Sayfa 20.000 TL, Yarım Sayfa 12.000 TL, Çevrek Sayfa 6.000 TL • Baskı: Ankara Basım Sanayi — Film: Renk Büro — Dizgi: Ajans ERAT • Türkiye Dağıtım: Örnek Dağıtım • Adres: Zafer Çarşısı No: 18 Yenişehir Ankara • Yazışma ve Havale Adresi: YARIN Aylık Sanat Edebiyat Dergisi P.K.: 723 Kızılay - Ankara

Orhan Kemal

Gerçekten de, konularımın genel kaynağı ne? Bunu sizin sorunuzdan sonra ciddi ciddi düşündüm. Halk diyeceğim, ama bu tam bir karşılık olmayacak. Zaman zaman "Halk"la hiç ilintisi olmayan konuları belki fantezi olarak işlemişimdir. O halde konularımın kaynağı ne? Bunu şöyle mi belirtsem acaba? San'atçı olarak, herkes gibi yaşadım, herkes gibi, herkes kadar düşündüm yurdumu, evreni. Herkes gibi bazı genellemelere vardım. Daha doğrusu, bir takım "doğru"lara demek daha yerinde. Bir açım oldu. Bu açıdan çevreme baktım, konularımı seçtim. Evet evet, bu "seçtim" sözcüğü yerinde. San'atçı her önüne çıkan konuyu alıp işlemez, bir seçme yapar. Bu konuyu neden aldım? Niçin işleyeceğim? İşlemekten amacım ne? Daha açık bir deyimle, yurttaşlarımla, insanlığa ne demek istiyorum? ne demek isteyeceğim, diye sorar. Bunu her sefer sormaz şüphesiz. Onda bu bir huy haline gelmiştir. Konusunu alır, işler. Yani san'atçı, konusunu ister halktan ister fantazilerden alsın, insanlara güldürü, ya da düşündürü yoluyla bir şey, ya da bir şeyler söylemek amacıyla hareket eder. Yukarıdakiler gözönünde tutulmak şartıyla diyebilirim ki, konularımın genel kaynağı İNSAN'dır. (Varlık, 1.8.1970)

Nazım Hikmet

Hoş Geldin

Hoş geldin, kadınım benim, hoş geldin.
Yorulmuşsundur,
nasıl etsem de yıkasam ayacıklarını,
ne gül suyum, ne gümüş leğenim var.
Susamışındır,
buzlu şerbetim yok ki, ikram edeyim.
Acıkmışındır,
sana beyaz keten örtülü sofralar kuramam
memleket gibi esir ve yoksuldur odam.

Hoş geldin, kadınım benim, hoş geldin!
Ayağını bastın odama
kırk yıllık beton çayır çimen şimdi.
Güldün,
güller açıldı penceremin demirlerinde.
Ağladın,
avuçlarıma döküldü inciler;
gönlüm gibi zengin
hürriyet gibi aydınlık oldu odam,
Hoş geldin kadınım benim, hoş geldin.

1948

'ELEŞTİRİ' ÜZERİNE ELEŞTİRİ

Benim Canım Kardeşim İlhan'a Mektuplar

Toplumsal değişmeyle olduğu kadar, toplumun sorunlarıyla ilgilenmeyi, toplumun değişme sancılarının milyonlarca insanı nasıl acılı bir biçimde yoksullaştırdığıyla ilgilenmeyi, yazından, sanattan dışlayan görüşler etkinleştiriliyor...

Muzaffer İlhan Erdost

3 Mart 1982, 0.25 (Yarın), Çarşamba

Canını Kardeşim,

Öğleye doğru çıktım evden. Haluk'a uğradım. Veysel Öngören geldi, elinde yazı makinesi. "İhsan Atar'la çalışmaya gidecektik, geç kaldım!" diyordu. *Yarın*'daki konuşmasını okuduğumu söyledim. "Eleştiri üzerine konuşurken, bilgi kuramı üzerine bir genişleme! Ya bu konuda ayrı bir yazı, ya da ayrı bir konuşma olsa, daha iyi olurdu!" Ömer Ateş ile konuşurken, "elim sende" oynamışlar. Bir soru vermiş Ateş, Veysel yazmış. Ateş almış, bir soru daha. Böyle yazarak konuşmuşlar. *Yarın*, "Eleştiri Özel Sayısı" olarak çıktığı bu ayda, *Çağdaş Eleştiri* adlı bir dergi de yayın yaşamına katılıverdi. Adnan Benk yönetiyor dergiyi. Gençliğimde, *Pazar Postası*'nda yazdığım yazıların birinde, Adnan Benk için, yerinde olmayan bir söz kullanmıştım. Güner Süner kınamıştı beni. Yanlış birşey yaptığımı anlamıştım. Ama, zaman üstünü örtüverdi, onarılmadı, onarmam için de bir neden doğmadı. Kaldı öylece.

Dün akşam okudum *Çağdaş Eleştiri*'de yayınlanan bazı yazıları. Sabahleyin de, Adnan Benk'in, Kemal Bilbaşar'ın bir öyküsü üstüne yazdığı yazı ile, önsöz üzerine yazdığı "Sondan Başa Gelen Yazı"yı. Olumlu duygularla başlamıştım dergiyi okumaya. Ama bu duygularımı sürdüremedim.

Kemal Bilbaşar'ı eleştiriyor Adnan Benk. "Paşazade" öyküsünün girişinden, girişteki çevre betimlemesinden yola çıkarak. Sonra, öykünün kuruluşu ile ilgili eleştiriler sıralıyor. Tüm yazdıklarını okumadım Bilbaşar'ın. "Paşazade" öyküsü, Bilbaşar'ın öykülerini örneklediğinden dolayı mı, yoksa Adnan Benk'in eleştirisine uygun bir örnek oluşturduğu için mi seçilmiş diye düşündüm. Adnan Benk, bu öykünün, "bir anlatım türünü en belirgin çizgileriyle ortaya koyduğu için üstünde durmayı yararlı gördüğünü" yazıyorsa da, öyküyle birlikte, bir öykücü-romancının da eleştirildiği gözönüne alınırsa, böyle bir seçme yönteminin kusurlar taşıyabileceği söylenebilir.

Bilbaşar'ın, öyküsüne girişi, çevre betimlemesi, biraz daha kısaltarak alınırsa, şöyle: "Denizden gelen ince meltem rüzgârı, hoparlörlerin yalılara söylediklerini dalga dalga Demiryolu'na taşıyor. Dereboyundaki kurbağalar bu melodilere tempo tutuyorlar." Sonra Adnan Benk alıyor sözü: "Hoparlörler yalıya bir şey söyler mi? Yani başka hiçbir şeye değil de özellikle yalıya söyler mi? Yalıya söylerse, yalnız yalının anlayabileceği bir dille mi söyler..." "...Hoparlörlerden gelen şarkılara kurbağaların tempo tutması. Az önce, gerilimli, tedirgin bir hava vardı. Sonra çapkın bir hoparlör yalının kulağına bir şeyler *söyleme*'ye başladı; şimdi de, ikinci elden bir Muppet Show taslağı..." Ve böyle sürüyor yazı.

Ardından, Adnan Benk'in, "Sondan Başa Gelen Yazı"sını okudum. İkinci kez. Adnan Benk, bir yerde şöyle sürdürüyor: "Sanat yaratımı suskundur. Bakarsınız görünür, sorarsınız yanıtlar, dinlersiniz duyulur."

Kemal Bilbaşar'ın öyküsünün eleştirisine uyguladığı yöntemi, onun bu sözlerine uygulamak isteği uyanıyor bende.

"Bakarsınız görünür" ne demek? "Bir bakarsınız görünür, bir bakarsınız görünmez" demek değil mi? Ama, burada, "bakarsanız görünür, bakmazsanız görünmez" anlamında kullanıldığı açık. Öyleyse, "bakarsınız görünür" yerine, yazarın, "bakarsanız görünür" demesi gerekmez miydi?

"Sanat yaratımı suskundur" diyor Benk. "Suskun" olmak, konuşmamak demek değildir. *Türkçe Sözlük*'te, "pek az konuşan" diye açıklanıyor "suskun" sözcüğü. Suskun, sessiz anlamına da gelmez. "Sanat yaratım pek az konuşur" demek ise, çok konuşan, ya da tüm sayfaları "konuşmak" olan yazın yapıtlarına uygun düşen bir söz değil. Ne kadar söz içeriyorsa, o kadar konuşuyor sayılır. Ola ki, "sanat yaratımı sessizdir" demek istiyor yazar. O zaman da "suskundur" demeliydi.

"Sanat yaratımı suskundur"u izleyen sözleri alalım: "Bakarsınız görünür". Konuşsaydı, sesi çıksaydı, görecek miydik? Görerek, bir konuşmayı, bir sesi algılayabilir miyiz? Ardından "sorarsanız yanıtlar" deniyor. Suskunluğa doğru düşen bir söz. Suskun birine, ancak sorarsanız yanıtlar, ama sanat yapıtı, soruduğunda yanıtlar mı? Ola ki, araştırırsanız, araştırırsanız neyi anlattığını bulabilirsiniz, neyi nasıl anlattığını görebilirsiniz (kavrayabilirsiniz) demek istenmiştir.

"Dinlersiniz duyulur" deniyor sonra da. "Sanat yaratımı suskundur. Dinlersiniz duyulur" ne demek? Sustuğu sürece, dinlemekle duyulmaz, ancak sesi çıkarsa, konuşursa, duyulur. Sizin dinlemenize değil, onun suskunluğu bırakıp, konuşmasına bağlıdır.

Peki ama, "sanat yaratımı" ne? Dinlediğimiz ve duyacağımız sanat yaratımı ne? İşiterek algılayacağımız sanat türü, müzik. Müzik seslendirildiği, sesle gerçeklik kazandığı zaman, ancak o zaman, duyulur duruma gelir. Ve o zaman da "suskun" değildir, ya da "sessiz" değildir, tam karşıtı. Notalardan okuyanlar için de, bu "duyma", gözle algılanan bir "duyma", yani "okuma"dır.

Nedir "sanat yaratımı"? Resim mi? Renk ve çizgilerle gerçekleştirilir resim. "Suskun" değildir, ama sesi de çıkmaz. "Dil"i de yoktur, ya da anlatım aracı "dil" değildir resmin. Baktığımızda görülür. Ama her bakan, resmi, görüntü olarak algılar da, o renk ve çizgilerin "dil"inden, yani onu yaratanın amacını, çizgiler ve renklerle iletilmek istenen duygu ve düşünceleri anlar mı?

Peki nedir "sanat yaratımı?" Şiir mi, öykü mü, roman mı? Onların yazıldığı sayfalara baktığımızda gördüğümüz, adına "yazı" dediğimiz sözcükler yığını, harf biçimleri olarak görmez miyiz? Yazıyı bilmek, o yazının yazıldığı dili bilmek, şiiri bilmek ve şiirden anlamak da gerekli değil mi? Bakılır yazıya ve yazı görülür de, "sanat yaratımı" görünmez; sorarız yazıya da, bize tek bir yanıt vermez; kulağımızı sayfaya dayarız da, kulağın sayfaya değen sesini duyarız, yazının sesini duymayız.

Amacım "mantığı" zorlamak, sözcük oyunları yapmak mı? Değil elbette. Benimsenen eleştiri yönteminin, olumlu yönünden çok olumsuz yönünün ağır bastığını vurgulamak istedim. Çünkü böyle bir yöntemin ardında sezdiğim şu: "hırs". Hırsı gördüm Adnan Benk'te. Kendi dışına alaylı ve küçümsemeyle bakışını gördüm. Yoksa, Benk'in eleştiri yazısında ne demek istediği açık. Bilbaşar'ın öyküsündeki betimleme de açık. Güzel bir betimleme sayılmaz kuşkusuz. Ama, "çapkın bir hoparlör" "Muppet Show taslağı" gibisinden yıkıcı betimlerin, yapıcı bir eleştiriden beklenen yararları taşımadığı, taşımayacağı da açık. Ben de bunu örnekleyerek vurgulamak istedim.

Yaşar Kemal'le yapılan konuşmayı okurken de, düşündüm benzer şeyleri. Yaşar Kemal, soruların kısır döngüsü ağına çekilmeye çalışılıyor. O, başlangıçta, bu döngüden çıkmak istiyor. Adnan Benk de, Tahsin Yücel de, sanki, sorguya çekiliyormuşçasına, yeniden aynı döngüye çekiyorlar Yaşar Kemal'i. Bunalıyor belli. Yeniden benzer şeyleri anlatmaya zorlanıyor Yaşar Kemal. Esas olan bir yana bırakılıyor, romanın ne olduğu, nereden, hangi toplumsal ortamdan ve toplumsal değişmeden doğduğu bir ya-

na bırakılıyor, romanın daha çok dil olarak yapısı üzerine, bana göre ikincil öğeler, ayrıntılar üzerine sorular yığılıyor Yaşar Kemal'in önüne.

Örnek mi? Yaşar Kemal, *Akçasazın Ağaları*'nın açılışını anlatıyor, Çukurova'nın toplumsal değişmesiyle, kapitalizmin uygarlaştırdığı doğanın değişmesiyle birlikte, göçebe Türkmen beyliklerinin tükenişini anlattığını belirtiyor. Ve bu aşiret beylerinden birini kendisinin de tanıdığını anlatıyor. Aşiret beylerinin kişiliklerini, tiplerini belirlemede, yararlandığı canlı kaynakları da anlatıyor. İşte, tam da burada, Yaşar Kemal'in sözü kesilerek sorulan soru: "A[dnan] B[enk]. — Derviş Bey'i, bir de Sultan Ağa'yı anlatıyorsun başında. Kara gözlü bunlar, kıvırcık sakallı... Oysa dudakları kabarık, dişleri ve dudakları çocuksu, neden?.. dudakların kabarık ve çocuksu olması ne?" Anlatılan ne, sorulan ne? Bu soru neden ve bu soru ne?

Bunun temel nedenini, Adnan Benk'in "Sondan Başa Gelen Yazı"sında daha belirgin olarak görmemiz olanaklı: "Yaşar Kemal'in amacı sanayileşmenin Çukurova'da yolaçtığı değişiklikleri incelemek olsaydı, roman türünü seçmezdi herhalde. Bilimsel bir inceleme modelinin sağladığı kavramsal olanaklarla, konuyu romanın ulaşamayacağı bir düzeyde ve kesinlikle çözmeye uğraşırdı. ... Şimdi, bu anlam alanını soyutlamaya kalkışır da romanı bir sanayileşme sürecinin bir bahanesi, romanlaştırılmışçası diye ele alırsak, romanın 'romanbığı' diye bir şey de kalmaz." Böyle yazıyor Adnan Benk.

Yaşar Kemal'in, bilimsel bir araştırmacı değil, bir romancı olduğu ve bunun ötesinde, amacı şu olsaydı, roman yazmaz, bilimsel araştırma yapardı demenin boş bir kurgu olacağı açık bir şeydir. Bundan önemlisi, bilimsel araştırma da, roman gibi, bir amaç değil, araçtır. Bilimsel araştırmayla ve romanla, aynı amacın, ayn araçlarla sunulması da doğaldır. Bunlar, birbirlerini dışlayan değil, bütünleyen şeylerdir.

Yaşar Kemal'in tanıdığı ve doğasıyla, kuşların, böceklerin, yılanların, ceylanların, kaplumbağaların, yabanıl otların, ağaçların, bataklığın ve insanlarıyla, aşiret ilişkilerinin örtüştüğü feodalizmin Çukurova'sının yerini, sermayenin ve tekniğin tarıma girişiyle, doğasının uygarlaşmaya başladığı, aşiret bağlarının ve feodal ilişkilerin çözülüp dağıldığı bir Çukurova almıştır. Ve bu süreç, Yaşar Kemal'in yaşamının bir kesiti içerisinde gözlemlediği, yaşam pratiği içerisinde algıladığı bir ivme gösterir. O, Çukurova'nın doğasını mı anlatıyor, doğasındaki değişmeyi mi anlatıyor, doğanın uygarlaşmasını mı anlatıyor, geleneksel ilişkilerin çözülüşünü mü, yerini yeni ilişkilerin alışını mı? Hepsi bütünlüğü içerisinde romana geliyor. Şunu sorabilir miyiz Yaşar Kemal'e, Çukurova, böyle bir toplumsal değişmeden geçmemiş olsaydı, gene Çukurova'yı, Çukurova insanının romanını yazar mıydın? diye. Ama şu kadar açıktır ki, feodaller arası (aşiret reisleri ya da beyler arası) çatışmalardan, feodal toplumun çelişkilerine değin, feodal çelişki ve çatışkıların yerini, eski ve yeni ilişkiler arasındaki çelişki ve çatışkılar aldığı kadar, yeni toplumsal örgütlenmenin çelişki ve çatışkıları da almıştır. Ancak, toplumsal değişmenin yasalarının bilincine varmış olan bir romancı, toplumsal değişmenin nesnel yasaları ile, bu toplumsal değişme içerisinde yer alan kişilerin öznel yaşamları ve öznel duyguları arasındaki uyumun ve aykırılığın da bilincine varır.

Beylerin geleneksel olarak egemenliklerini olduğu kadar, egemenliklerin temelini oluşturan topluluk (aşiret) birliğini koruma ve aşiretler arasındaki eski düşmanlıklar sürdürme özlemi, yeni yaşam biçiminin nesnel koşulları alanında dağılmaya, çözülmeye, yokolmaya yargılıdır. Aşiret beyi, gücünün maddi temelini yitirirken, kaynağını gelenekten alan özlemlerini de, bu kez, bir "düş" gibi taşır ve yeni yaşam biçimi, eski yaşamdan sürüp gelen bir kişi olarak onda yaşayan özlemler gibi, o kişiyi de, çağına aykırılaşmış bir düşe dönüştürür.

Emekçiler açısından durum daha da farklıdır. Yeni yaşam biçimi, onların yüzyıllardan beri süregelen yaşam tarzlarını değiştirerek, yani bir yandan kulluk ilişkilerini çözerek ve öte yandan üretim araçlarından yoksun bırakarak, özgür emekçiler olarak, kapitalist pazarın kucağına fırlatır. Ama emekçi, sermaye sahibiyle, ücretli işçi olarak ilişkiler içerisine girmekle birlikte, üretimdeki geleneksel ilişkileri olduğu kadar topluluk törelerinin barınağı olan köyüyle olan ilişkisini de birarada sürdürür. Emek-gücünü, yalnızca mevsimlik olarak satabileceği bir pazar ile geleneksel yaşamı, pratikte yanyana, içiçedir. Bu, emekçinin, yoksullaşmasını bir ölçüde yavaşlatmakla birlikte, yoksullaşma sürecini süregenleştirir.

Konumuz açısından burada fazla ayrıntıya girmemiz yerinde olmayacak. Ama, romancı, toplumsal değişmenin bilincine vardığı ölçüde, romanını, bu değişmeyi, bu yoksullaşmanın acılı ve süregen yönünü, olayların bütünlüğü içerisinde koyabilir. İkincisi, bu toplumsal değişmenin, halk için, emekçi yığınlar açısından, nasıl bir değişme olduğunu da, ancak toplumsal değişmenin bilincine vardığı ölçüde doğru olarak koyabilir. Çukurova'yı Çukurova yapan bataklığın kurutulması ve kamışların, yılanların, kuşların, böceklerin yaşadığı ortamın yerini pamuk üretilen tarlaların almasıyla, eskiden geleneksel ilişkiler içerisinde varlığını iyi-kötü sürdüren emekçi yığınların, bu ovaya şimdi emeğinin yanısıra, kanını ve canını akıttığı ve emek üretkenliği artırdığı halde, daha çok yoksullaşmasını, yoksullaşmakta olmasını, bunun özünü, ancak toplumsal değişmenin bilincine varmış olan bir romancı, romanında doğru olarak verebilir. Bir başka deyişle, eski yabanıl doğanın yerini, şimdi verimli tarlaların almış olmasından doğan varsıllığın, sınıfsal aynşımı, nasıl güçlü bir biçimde beslediği de, bunun bilincine

→

İlhan ve Enver Gökçe Üstüne

Merhaba İlhan
İşte Enver Abiyi de getirdik yanına
Şu / Dünyada / Ayrılık / var
Ölüm / Var
İlle de / Zulüm / Var
diyen ozanı
Gülüşünden
Su içişine kadar
Halk olan adamı

Mezarlarınız biraz aralı
Ama atsan
Ulaştırırsan her'hal sigaranı

İki gözüm ona iyi bak
Dünyaya küskün gitti biraz
Zemheride çiçek açan
Acılı - suskun bir topraktır o
Seslenmezsen
Merhaba demez
Koluna gir, hastadır, yürüyemez
Ayakları tutuk
Bağışla İlhan
Öyle ya
Senin de kaburgaların kırık

Enver Abi İçin

Metin Demirtaş

Kadersizdi
Kadersizliği
Öldükten sonra da devam etti
Natalie Wood ile
Aynı günlerde ölmeseydi
Televizyon ve radyolarda
Ona da sıra gelecekti
Bir ağlayan Eğin türküleriydi
Buna da şükretsindi.

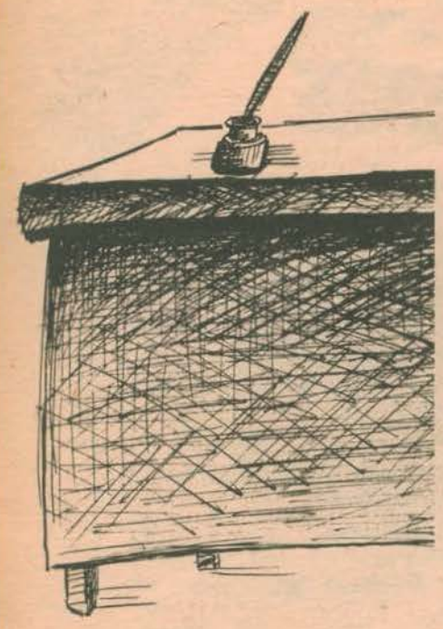
Enver Gökçe

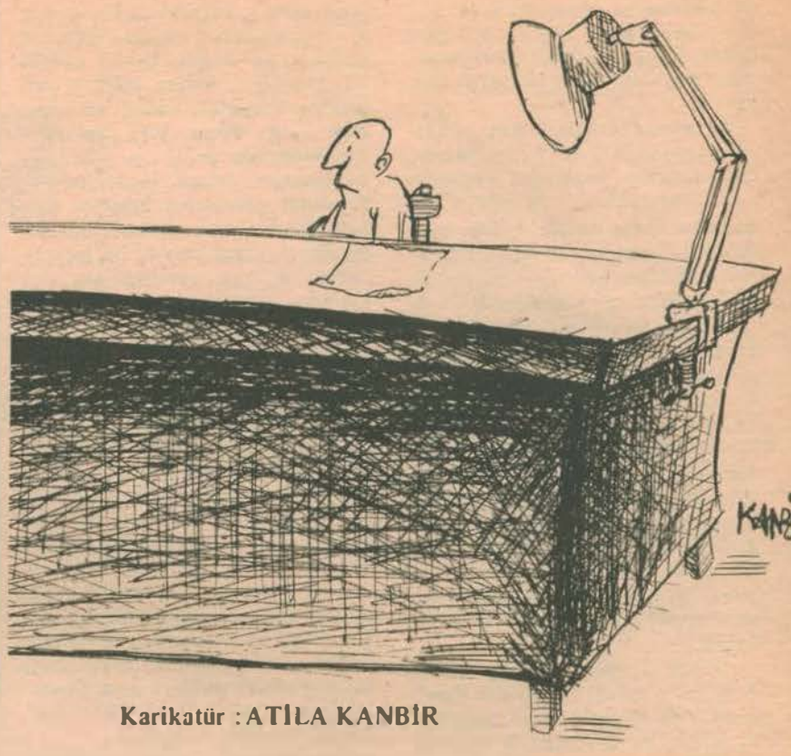
Veysel Öngören

Biri bana bir gün sordu
Tanıdım mı Enver Gökçe'yi
Düşündüğümü söyledim
Panter boynuydu boynu
Elleri panter elleri
Ayakları panter ayakları, dedim
Tarihi düşündüren yaralı bir panter
İğvasız ve zeki
Alçakgönüllü, hayret içinde
Sesi boğuk
Gürül gürüldü
Dövüşmüş belli
Ama sakindi

Ölümünden sonra da düşündüm onu
Bir gün bir dostu ona dediğinde
"Senin kitaplarını basmak istemiyorlar
Hani başına bir şey gelir diye"
Yumuşayışını sesinin
Adı geçmiş gibi düşmanının
Panterin toparlanışını
Şimdi diyorum
Senden önce geçen adamda gördün olanı
Orda tanı düşmanı,

"Harami var diye korku" saldılar
Sanki onun "can vermiye" zamanı mı var.





Karikatür : ATİLA KANBİR

varıldığı ölçüde, olayların tekilliğinde yazılabilir; toplumsal değişme, gündelik olayların kendilerinde doğru olarak yansıtılabilir. Yoksa, Çukurova'yı, büyük toprak beyinin kızıyla, şoförünün "acımsı", "iç burkan" aşkı açısından anlatmak da, bir bakıma Çukurova'nın yeni gerçeğini anlatmak sayılabilir. Bu da gerçeği bir yönüyle yansıtır, ama toplumsal değişmenin temelini, yani sınıfsal özünü değil. Bu da bir romanın konusu olabilir, ama toplumsal değişmenin bilincine varmış romancının konusu değil.

Sözün kısası, roman, Çukurova'nın "sanayileşme sürecinin bir bahanesi" olarak değil, bu süreci oluşturan insan ilişkilerinin, bu ilişkilerdeki değişmeyi, roman biçiminde anlatmanın ve roman türünde üretmenin ya da yaratmanın aracıdır. Romanın romanlığı, tam da burada olmak gerekir. Bu ilişkiler, içinde yaşadığımız çağın ve toplumumuzun bir yönünü açıklıyorsa, roman, burada bu toplumsal değişme sürecinden soyutlanamayacağı gibi, bu toplumsal değişmenin bilincine varamamış olan romancı da, bu değişmeyi, bilinçli olarak sanat yapıtında veremez. Yani, onu, konusunu, kişilerini seçmeye, kurgusunu yaratmaya götüren, bu toplumsal değişmenin kendisi ve bu değişme yasalarının teorik ve pratik olarak bilincine varılmış olmasıdır.

Bilimsel bir çalışma, kuşku yok ki, tam bir soyutlamaya ve genellemeye yönelir. Onun verileri arasında, doğrudan gözlemler, doğrudan izlenimler kadar, istatistik veriler, bu konuya şu ya da bu ölçüde katkıda bulunan bilimsel çalışmalar yer alır. Halk masalları, folklor, geleneksel yaşamın kalıntıları, ve bunlar kadar, yöreyi bu açıdan konu edinmiş sanat yapıtları da bilimsel araştırmanın verileri arasındadır. Böyle bir soyutlama için, bilimsel bilgiye, teoriye de gerek vardır. Romancı da, yer yer bütün bunlardan yararlanır, ama toplumsal gelişme yasalarını teorik olarak iyi özümlediği ve bu yasaları toplumsal pratikle bütünleştirip kaynaştırdığı ölçüde, insanların tek tek ilişkilerinin ardındaki, genel ve evrensel olanı, kendine ve bize açıklayabilir. Bilim adamı, hiç gitmediği, görmediği bir bölgenin, elindeki verilere göre, bilimsel araştırmasını yapabilir de, bir romancı, gününden, çağından bir kesit sunuyorsa, o bölgenin, o insanların içerisinde onların bir parçası olarak yaşamış olması, ona, bu yörenin insan ilişkilerini daha doğru, daha gerçekçi bir biçimde romanlaştırmasına olanak verir. Çünkü o, somut olanı soyutlayarak değil, somutu ve özeli, somut ve özel olarak verir; ama bunu, bilinçli olarak verebilmesi için, o topluluğun tarihsel gelişmesinin bilimsel anlamda bilincine varmış olması, yani bu somut ve özel olaylar yığını ve karmaşası ardında, temeldeki geneli kavramış olması gerekir. Bu da, romancının, olayları bilinçli olarak, seçerek ayıklayarak vermesine olanak sağlar. Bu seçme ve ayıklama işlemi, romancının, dünya görüşüyle, ideolojisiyle örtüşür. Ve bu nedenle de, romanı, romancının dünya görüşünden; romanın konusunu, toplumsal ortamından yalıtmak doğru bir yöntem olamaz.

Roman kişilerinin tiplerini belirleyen özellikler gibi, yiyecek ve giyeceklerini sağladıkları, her an içiçe bulundukları, bağrında soluk aldıkları doğanın anlatımı, Yaşar Kemal'in romanlarında önemli bir yer tutar; ama, Yaşar Kemal'in romanları, bu öğelere indirgenemez. Onun romanlarını, her şeyden önce, toplumsal değişmeye uygunluğu ya da uzaklığı, toplumsal değişmenin belirleyici yönüyle bütünleşip bütünleşmediği açısından irdelemek gerekir.

Öyle görünüyor ki, *Eleştiri* dergisi, bu tür bir eleştiriyi, sanat yapıtının eleştirisinden dışlamayı amaç ediniyor. "Bir sanat yapısını birbirinden ayrı parçalara bölemeyiz" denirken de, sanat yapıtında, sanatçının, somut olaylarla örtüşen "görüşü"nün, dünya anlayışının, ideolojisinin, sanat yapıtından ayrı olarak ele alınamayacağı görüşü ileri sürülüyor. O zaman, bir şeyi, kendisiyle değil de, kendisi olmayan başka şeylerle açıklamak gibi bir yanlışa yönelinmiş olunacağı söyleniyor. İnsanlar, tek tek ilişkilerinde, istençleri dışında, toplumsal varlığın ilişkilerini üretirler, ama biz, bu ilişkileri soyutlayarak, onlardan, toplumsal yasaları bulgularız. Toplumsal yasalar, insanların tek tek ilişkilerinin temelini belirlediği halde, bu yasaların kendilerinin, insan ile hiç bir ilişkisi olmadığı gibi bir yanılgıya da kapılırız. Burada, insanın kendisinden söz edilmediği halde, insanın kendisinin açıklanmaya çalışıldığı açık bir şeydir. Sanat yapıtı, insanın bir ürünü olması anlamında, doğal varlıktan ayrı bir şeydir, ama, sanat yapıtı, insandan, kültüründen ve tarihinden yalıtık bir şey değildir, ve onu, açıklama, eleştirme yöntemleri, onun kendisinden soyutlamamak gerekir, soyutlanamaz da.

Seni kucaklıyor, öpüyorum canım oğul.

6 Nisan 1982, 1.05 (Yarın), Salı

Canım Kardeşim,

Dün trende, Melih Cevdet Anday'la yapılan konuşmayı okudum. *Eleştiri*'nin yeni sayısında. "Okudum" değil de, "bitirdim" desem daha doğru olacak. Çünkü bir önceki gece başlamıştım okumaya.

Sorular şaşırtmadı bu kez beni. "Bir yaratıcının yaşamı ile yapıtları arasında bağıntı kuranlar, ... hiç bir zaman şiiri şiir olarak göremezler." diyor Adnan Benk. Ayrıca da ekliyor: " 'Bu şiirle ne anlatmak istiyorsunuz?' sorusu kadar budalaca bir soru olamaz."

Bilinçli varlık olarak insanın ürettiği bir şeye şiir, niçin yaratıcısından bu denli yalıtılarak açıklanabilsin. Çünkü yaratıcının kendisi, doğanın türettiği ilkel insan değilse, insanın, kültürün, tarihin ürünüyse, o kendisini yapan şeylerden de yalıtamayacağı açıktır. Şiirin temel malzemesi dilin, insan topluluklarının tarihsel olarak ürettiği ve o ölçüde de tarihsel olarak gelişen ve değişen bir şey olduğu düşünülürse, şiirin, dil ile birlikte, ama dilin de şiirle birlikte, dahası kültürle birlikte, toplumla birlikte ve toplumun da, maddi gücüyle birlikte değiştiği ve geliştiği gözönüne alınırsa, yaratıcısını şiirinden nasıl soyutlamalı, ve yaratıcısını, içerisinde yaşadığı toplumdan, toplumun tarihinden, onun ilkel varlık olarak bağrından türediği, ama, canlılığını, bedensel varlığını, tarihsel gelişmesinin maddi koşullarını kendisinden aldığı ve sağladığı doğadan nasıl yalıtmalı!

Bütün bu çıkışlar, şiiri, yalnızca yaratıcısı ozandan yalıtmakla kalmıyor, ozanın içersinde bulunduğu toplumdan, toplumun sorunlarından da yalıtma amacı taşıyor. Bunu, Yaşar Kemal'le konuşurken daha belirgin bir biçimde dile getirmişlerdi: "Seni aradığımız da yok zaten." diyorlardı. "Bizi romanın kurgusu, yapısı ilgilendiriyor. Bu yapı da sensin, hiç kuşkusuz ama, bu sen, senin bildiğin sen değil, romana dönüşmüş sen, roman olarak sen[sin]." diyorlardı. Ya da, "Doğru mu yanlış mı yaptığın, işin orasında değiliz. Doğruyu, eğriyi ölçecek kalıbımız yok..." diyorlardı. Gerçek konusunda da yeni -daha doğrusu eski- düşünceler sergileniyordu: "Tozu oyan yağmur da olsa, Derviş bey oyanı kan olarak görüyorsa, *gerçek budur*, oyan kandır." Her şey çok açık.

"Ceza Sömürgesi"nin "cezacı"sının mutluluğuna benzer bir duyguyla esrikleşmiş gibi. Çünkü, işkence makinesine çırılçıplak yatırılan adamın ("sanığın") gövdesine ilkin hafif ve sonra derin batacak olan iğnelerin, bu insanın gövdesine açacağı yaralar değil de, iğnelerin yazdığı sözcüğün anlamı ilgilendirmektedir bu uygarlığın barbarını. İğnelerin gövdeye battığı uçlarından sızan kan tomurları "özgürlük" sözcüğünü yazıyorsa, "cezacı", iğnelerin deldiği gövdeden sızan kan tomurlarının yazdığı sözcüğün erdemiyle özgürlüğün mutluluğuna varır gibidir. Kendisini daha mutlu yapacak bir başka sözcüğü yazacak olan iğne kalıbını üretmenin coşkusuyla doludur. Gövdeyi delen iğnelerin ucundan sızan kanlar, onu gönendirecek daha güzel bir *sözcük* yazdığında, mutluluğu, sevinci, gönenci daha da artar.

Gerçeği, gerçek olanda, toplumun bağrından akan kanlarda, çekilen acılarda, öldürümlerin kendinde değil, sözcüklerin kendilerinde bu-

lanlar, bugün, nedense, şimdi ayrıntılarını unuttuğum Kafka'nın bu öyküsünü anımsattı bana. Sanırım, bu öyküyü okuduğum yıllardan bu yana, otuz yıla yakın bir zaman geçmiştir. Bu nedenle de, ayrıntılarda bazı yanlışlarım olabilir. Ama özünü doğru olarak aktardığımı sanırım.

Melih Cevdet Anday, benzer sorulara daha yatkın görünüyor yanıtlarında. Konuşmaya esas alınan şiirin, "kare" ve "üçgen"lerle gösterilen şematik ve o denli uydurma bir yapı çözümlemesi var. Sonra, dizelerin hece sayıları, "a"ların çokluğu, "ü"lerin azlığı, kapalı ve açık hecelerle, şiirin kendini, ne olduğunu ve olmadığını çözümleyecekleri inancıyla coşkulular. İşte bu tür sorular ve yanıtlarla, "şiiri, şiir olarak görmek" amaçlanıyor. Yani şiiri, şiir olmayan ne varsa, onlarla açıklayarak "görebileceğiz". Bu da bir çözümleme yöntemi. Ne var ki, şiirden şiirin kendisi uçurulduğu gibi, onu yaratan ozan da, toplum da, tarih de kovulmuş durumda.

Ya Melih Cevdet Anday'ın yanıtlarındaki bazı sözler! "Anı" ozanından, Rosenberg'lerin günlerimizi kuşattığı bir dönemde, bu tür düşünler sergilemesini beklemezdim. "Zaman"ın, "bizim anladığımız gibi böyle ilerleyen, geçmişten geleceğe doğru ilerleyen bir şey olmadığı"nı söylüyor Anday. Ekliyor da: "Bu, bizi aldatan bir şeydir. Bu kafayı bir değiştirebilsek, belki de dünyayı başka türlü görebileceğiz..." Zaman konusunda söylediklerini toparladım, şöyle: "O bağıntı bizim uydurmamızdır." "Zaman sorununa biraz da körü körüne inanıyoruz. Zaman diye bir şey var ki geçiyor. Buna körü körüne inanıyoruz. Bundan şüphe ediyorum ben açıkçası. ... Gerçekten 'dışarı' dediğim şeyin bundan haberi yok." "Evet. Hem tarih bakımından, hem kendi bakımından."

"Zaman" için böyle düşündüğü gibi, "nesne"ler ve "renk"ler konusundaki düşünceleri de ilginç Anday'ın. "Bir türlü beni inandırmıyor nesneler, ben onlarla oyalanıyorum.. Ben hem inanmak istiyorum, hem de bu sadece bana göre bir nesne, diye inanmıyorum." Adnan Benk soruyor: "Yani, sana göre'nin dışında, o nesnelerin bir gerçekliği olmadığına inanıyorsun." Yanıt: "Evet ona inanıyorum. Şüphe ediyorum en azından. Nesne değişiyor boyuna."

Ya "renk"ler? "Renk yoktur ki. ... Renk de, zaman gibi, bizi aldatan bir şeydir." "Renklere inanarak davranan"lar, renklerin, "yalancılığını ve geçiciliğini hesaba katmıyorlar. Şimdi biz, tutalım ki, görünümleri değil de, özü arayan bir düşünürüz. Renkler duyumlar demektir. Duyularımıza sesleniyor demektir. Beni böyle metafiziklerle uğraşan biri sanmayın. ... Reukler aldatıcıdır, zaman gibi bir şeydir."

Ya varlığımız? "Var mıyız, yok muyuz? Belki de varız ama nasıl varız? Belki yeşil gibi, dikey gibi, ses gibi varız. Şimdi bunların özü de gerçekte yok." "Bizim varlığımız bunlara bağlıysa eğer, biz kendimizden de şüphelenmeliyiz. Oysa ben varolmak istiyorum. Seste, renkte, nasıl duyurabilirim bunları? Bunlarla varolamam ki ben!.."

Her ne kadar "beni böyle metafizikle uğraşan biri sanmayın" diyorsa da Anday, bu düşünceler ile idealist felsefenin başlıca kanıtları arasında böyle bir örtüşmeyi başka ne ile açıklamalı? Nesnelerin bizim dışımızda "gerçekliği" olmadığına inanmak ile, nesnelerin "varlığına" inanmamak arasında fark görmediğimi ekleyeyim. Birey ile algılanan nesne arasındaki konuma göre nesnenin "değişmesi", daha doğrusu nesnenin değişik algılanması, nesnenin kendi gerçekliğine inanmamakla özdeşleştirildiği zaman başka türlü düşünmek olanaklı mı?

Zaman boyutu, bugün de bilginleri pek yakından ilgilendiriyor. Zaman, "mekân"a bağlı ya da "mekân"dan bağımsız bir boyut mudur, şimdilik kesin bir yargıya varamıyoruz bu konuda. Ama bildiğimiz, kesin olan bir şey var: evrende ve acunda her şey deviniyor, hiç bir şey kendisi olarak kalmıyor, kalamıyor. Zaman boyutu, devinen evrenin ayrılmaz, ayrılamaz boyutu; aralıksız, kesiksiz, durmaksız ve dönüşsüz. Bu nedenle de, zamanın, "geçmişten geleceğe ilerleyen bir şey olmadığını" söylemek ya da düşünmek, ona, bugünden geçmişe doğru bakmış olsak da, bana diyalektikle bağdaşmayan, diyalektiğin bir yadsınması olarak görünür.

Bunlar üzerinde durmanın gerekliliği şurada: Yalnızca ozan olarak değil, düşün adamı olarak da, ilerici, tutarlı bir yazarın, bilimsel düşünceden yana olanların çözümleyip, onun üzerinde ilerledikleri düşünceleri, bunlardan kuşku duyarak yeniden gündeme getirmiş olması. Şiirde bu tür sorunların tartışılmasını, "yasakçı" bir anlayışla dışlama yanlısı değilim. Yararı da olur kanısındayım. Yararı olmasa bile, bazı şeyleri tartışmanın yararsız olduğunu anlamaya yarayacaktır bu tartışmalar diye düşünürüm de. Ama ve özellikle gereksiz yinelemeler sözkonusu olduğunda, bunun yerinin ve zamanın belirlenmesinin, yazar sorumluluğuyla hiç bir bağıntısı yok mudur? Her hangi bir anlamda yararı olabilir diye, her şeyi, her zaman ve her yerde gündeme getirecek bir serbestlik içersinde olduğumuzu mu düşüneceğiz? Çağımızdan ve toplumumuzdan sorumlu olduğumuz ölçüde, böyle bir sorumlulukla sınırlı ve böyle bir sorumluluğa yargılı değil miyiz? Toplumsal sorunların halkı kuşattığı ve bunaltığı dönemlerde, aydın olarak yazar, "bir elinde cımbız / Birelindeayna", şiirin "a"sıyla, "u"suyla uğraşmaya başladığı zaman, bunun olumsuz yönlerinin olumlu yönlerine ağır bastığı düşünülmeli derim.

Nedir aydın, nedir sorumluluk? Yazko'nun panelinde tartışmışlar. Biri aydının sağcısı solcusu olmaz demiş; bir başkası aydın giderek solcu olur demiş. Aydının sağcısı da olur, solcusu da. Aydın, -sözcüğün "aydın"lığına bağlanarak- giderek solcu olur diye bir kesinleme yapmak da doğru değil bence. Aydın, hangi sınıfın ideolojisini savunuyorsa, o sınıfın aydın kategorisi içersinde yerini alır. Savunduğu sınıfın ideolojisi kadar, o sınıfın o çağ ve yerdeki ilerici ve gerici niteliğine bağlı olarak da ilerici ve gerici olur. Geleceği, geleceği olanı görmek, görebilmek ve geleceği olanın yanında yer alabilmek, aydının olumlu bir özelliği olmak gerekir. Ama bunu genellemek, yaşamın gerçekleriyle bağdaşmıyor. Her yerde, her zaman, tutucu ve gerici sınıf ve katmanların yanında yer alan yazarlar, sanatçılar, düşün ve siyasa adamlarını bulmamızı nasıl açıklamalı?

Şimdi sorun şudur: Egemen bazı sınıfların ve katmanların çıkarları özenle korunduğu ve daha da genişletildiği ve bazı sınıf ve katmanların çıkarları geriletildiği ve daha da daraltıldığı bir ortamda, çıkarları genişletilen sınıf ve katmanların özgürlüğü genişler, çıkarları geriletilen sınıf ve katmanlar daha büyük baskı altına alınır. İktisadi alandaki bu birbirine karşıt değişme, düşünce alanında, siyasal alanda da yansır. Baskı, yalnızca, sınıf ve katmanlar üzerinde değil, bu sınıf ve katmanların çıkarlarını gözeten bilimde, sanatta, felsefede, yazında ve siyasada kendini somut olarak duyurur. Düşünce adamı, sanat adamı, siyaset adamı olarak aydın, kendisine yönelen bu baskıyı, konuları değiştirerek, üzerinden aşırmasını bilecek kaypaklık yeteneğine de sahiptir. Ve tarih, bu tip "aydın" örneğiyle doludur. Bunlar, her zaman egemen ideolojinin şampiyonluğunu yapmazlar, ama sorumluluktan kaçmanın yollarını bulurlar. Ama benzer bir oyun, yazın alanında oynanıyor. "Senin nerden geldiğin, ne dediğin, ne düşündüğün, ne yazdığın, ne yazmak istediğin bizi ilgilenmiyor." diyorlar. Toplumsal değişmeyle olduğu kadar, toplumun sorunlarıyla ilgilenmeyi, toplumun acılarıyla ilgilenmeyi, toplumun değişme sancılarının milyonlarca insanı nasıl acılı bir biçimde yoksullaştırdığıyla ilgilenmeyi, yazından, sanattan dışlayan görüşler etkinleştiriliyor. Bu görüş, giderek daha da netleşecektir sanırım. Ben de, okur açısından, netleşmesine yardımcı olayım istedim.

Seni öpüyorum canım oğul.

Yaşama Sevincine Merhaba

Dönüp bakıyorum da gerilere doğru
bir elinde resmin duruyor,
öteki özlemine sürgün.
Yeniden başlamak için kaldığımız yerden
eski tüfeklere bir haber ulaştırsak
yankısı indirir mi zamanı asıklardan?

Böyle anlarda hiç düşünmeden belki
koyvermeli kendini insan
hayatın akan yanı sevdaya...
Çıktığımız yolun ucuna bağlanan liman
terkedilmiş teknelerin barınağı da olsa
toparla kendini hemen.

Konuşmamız gerek seninle oysa
geçmişin ve geleceğin güzelliği üstüne.
Kendi düşündüğümü en yakın anlamında
kendim dile getirdim her zaman;
kutsal kitapların aracılığına sığınmadan
sana bağlandım inançla.

İnsan bir türküdür, hayat bir tutku;
üzülme önyargılı olduğuna
arananlar afişindeki resim altının.
Sıkıntılar varsın bırakmasın yakamızı
insanı haykırmak, hayatı savunmak için;
yaşama sevincine merhaba!...

Hüseyin Atabaş

sesimize karışan sesler

Hüseyin Ferhad

Desen : ŞENER DEMİRKOL

Ben Türküm bu bozkırda çalışmaya geldim.
Can Yücel

TARİH KİTABI'NDA NELER YAZIYOR?

Atalarımız bu toprakları kendilerine yurt seçerken, heybelerinde kuru üzümden ve sücü (şarap) tulumlarından başka birşey yok muydu? Çoban ve dağlı atalarımızın dilli ve dilsiz, kamış ve demir kavallarından başka birşey yok muydu ellerinde? Kızıl başlıklı büyücü ve ozan atalarımızın dilinde "hece ölçüsü"yle söylenen türkülerinden, *sığır* [denilen av] ayinlerinde çığırdıkları içli ezgilerden, bozkır şarkılarından başka birşeyleri yok muydu gerçekten? Susuyoruz hepimiz. Yiğit ve çalışkan, konuşkan ve suskun atalarımız utandırıyor mu bizleri? Bilim yadsıyor mu onları, okuduğumuz kitaplar yadsıyor mu, yüzyılımız yadsıyor mu? Kimin çocuklarıyız bizler? Geriye, çok geriye kalın bir çizgi çekmek, geçmişi unutup geleceğe bakmak mı en iyisi? Geçmişimiz, kültür atalarımız bir anlam taşımıyor mu bizler için? Sorular başımıza üşüşüyor.

Bizler ki, ne biliciyiz ne büyücü ne şaman. Ne *ak*'tan okuduk, ne *kara*'dan. Hem *ak* okuduk, hem *kara*. Ne bilginiz, ne bilisiz. XX. Yüzyılın sonuna değin koşarak geldik. Aydınlık alnımızı dayadık yüzyılımızın karmaşık alnına. Alnımızdaki kurban lekesine parmaklarımızla dokunup batan güneşlere tuttuk: Kan! Bu *İnsan* kanını biz sürmedik; bu boğazlanan *İnsanlar*'ın üzerinde parlayan Demokles'in kılıcının suyunu biz vermedik; bu çelik bizim ocağımızda dövülmedi, sertleşmedi. Bizler ki, *Barış*'ın yılmaz kolcularıyız, *Umut Tapınağı*'nın adsız erleri. İleriye ululanan, aydınlığa ululanan, özgürlüğe ulanan her sesin kılcal damarlarında sesimiz; her rüzgâr beklemeden dalgalanan bayrakta parmakizlerimiz var. Köroğlu tanıktır buna, Dadaloğlu tanıktır, Pir Sultan tanıktır, Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin tanıktır. Demircioğlu'nun közü üstüne küllü söz, Şeyh Bedreddin'in sözünün üstüne söz düşmez... denmiştir bir yol. Aykırı söz kılanın başına çarparız *Varidat*'ı. Ya Şeyh Bedreddin'in düşün ataları kim, biliyor muyuz? Bedreddin ki, hiç "inziva"ya çekilmedi; tanrısal ökeyi düşün kılmadı; ak sakalından ak güvercinler uçuşurken gizemden duyduğu sesle yazmadı *Varidat*'ı...

Denir ki: İznik Ovasından bilcümle Türkmen oymaklarında kılıçtan geçtikten sonra Simavi yoldaşlar... görüldüğü yerde yakıldı *Varidat*, içine sarılı karanfil işlemeli Ezo Gelin'lerin gelinlik yastıklarıyla birlikte alazlara atıldı.

Denir ki: Anadolu'nun gelintaçlarıyla örtülü kırmızı toprağı, yakılan *Varidat*'ın külleriyle örtüldü üç kez.

Şeyh Bedreddin Platon'u hiç okumadı. Ne *Devlet*'i bir kez olsun serdi kaftanının eteğine, ne Platon'un tilmizi Platinos'un rüzgâra karşı savurduğu sözcükler gelip buldu *Varidat*'taki yerini! Şeyh'imizin gözlerindeki ışık dağarı, bir zamanlar bu toprağın üzerinde yıldızları seyredip dünyanın uzamda mavi bir portakal gibi yuvarlanıp durduğunu imleyen Koca Babillilere değgindir.

Tarihimiz kendini yinelemiyor; tarihçilerimiz(!), tarihimizi yazan papağanlar kekmeklerinin (gaga) ucundaki kan lekeleriyle alınyazımızı karalayıp sunuyorlar bize. Açıp okuyoruz onları, biz *bizler* değiliz. Bakıyoruz, onların "sizsiniz!" dedikleri *biz* değiliz: Oğuz Kağan'ın "*müren... müren*" diye imlediği deniz, Akdeniz değil. "*Göç*" diye ululanan ses, bizim büyük göçümüz değil. Hiç büyük göçümüz yoktur bizim. Anadolu'ya yüzbinlerce atla, uzun kılıçlarla, iri tekerlekli Hitit arabalarıyla gelmedik. Halikarnas Balıkçısı'nın yüzündeki ter damlacıklarını silerek, oltasından başını kaldırıp baktığı zaman Anadolu'ya ikibin atlının geldiğini gördüğü doğrudur. Çoğaldık. Bugün parmakla sayılmıyor halkımızın sayısı. Utanmıyoruz bundan. Övünmemiz için de hiç bir neden yok. Türn halkların tarihi birbirine benzer, benzemez, kimi yerleri benzer. Halkların tarihi, dünyanın tarihidir; tarihimiz, dünya tarihinin bir parçası, *İnsan*'ın düşünsel serüveninin bir izdüşümüdür salt:

— Yaşam yarattı kendi kendini; *İnsan* yarattı kendi kendini; ve rüzgâr dağıttı *İnsanlar*'ı yeryüzünü. Düştüğümüz toprak parçasının üzerinde kalktık ayağa, emekledik ve yürümeye başladık. Seviştik, dövüştük, çalıştık. Dilleri bize benzemeyenlerle seviştiğimiz, dilleri bize benzeyenlerle dövüştüğümüz, seviştiklerimiz ve dövüştüklerimizle çalıştığımız oldu. Çadırımızı her kurduğumuz yer, obamız; sürülerimizi otlattığımız her kır, ovamız; karnımızın her doyduğu toprak, yurdumuz oldu. Yaşadığımız uçsuz bucaksız ülke, gün oldu cehennem oldu; silme yeşil koyaklar istep, hayvanlar murdar, akan sular akmaz oldu. Direndik, öldük; boyuneğdik, yine öldük: Doğa, "muhacir" kıldı bizi. Acem'e geldik, Ahilere, Gaziyanlara karıştık; Hind'e, Çin'e gidenlerimiz "sırra kadem bastılar"... Böyle bir masal tekerlemesiyle başlar bizim hikâyemiz.

İşte, bir Avrasya (Asya-Avrupa) Haritası: İç Asya'dan kalın uçlu kırmızı kalemle oklar çıkmışlar dört bir yana. Altında "Göçler" diye bir dipnot. Hangi göçler? *İnsan*'ın tarihi, göçlerle doludur. Her yüzyılda, her yılda, her günde binlerce emek ve beyin göçüyle doludur *İnsan'ın Yüceliş Tarihi*. Göçler birer tarihsel olgudurlar kuşkusuz ama, Türklerin göçleri bir zaman aralığına sığdırılabilir mi?

Diyorlar ki: "Dünyanın öteki bölgelerinde yaşayan ilk insan toplulukları daha ilkel bir durumda yaşarlarken, Orta-Asya'da oturan atalarınız *Uygarlık Yolu*'nda ileri adım atmışlar; büyük kentler, bucak ve köyler kurmuşlardı."

Diyorlar ki: "... fakat, havaların ısınması ve Buzullar Devrinin çözülmesiyle birlikte, Orta-Asya yavaş yavaş kurumaya başladı. Uluyan rüzgârlar ve rüzgârların getirdiği kum yığınları yaşama koşullarını güçleştirdi, olanaksızlaştırdı. Bu yüzden buralarda yaşayan Türkler, başka ülkelere göç etmeye başladılar."

Duruyoruz burada. Kitapların bir sayfa öncesine atlayarak, alıntılar zincirinin son halkasını da yerine takıyoruz:

"... bu nedenle, tarihten önceki devirlerin en büyük olayı olan *Büyük Göçler* başladı (İ.Ö. V. binyıl)".

Oturup düşünüyoruz. Örneğin, diyoruz kendi kendimize, *Oğuz Kağan Destanı* "yenitaş" (neolitik) döneminin bir ürünüdür insanbilimcilerden öğrendiğimize göre. Bu dönemin kültürel düzeyi şu: Din (bilim), büyü, sanat önem kazanıyor; aşama ve verim törenleri yapılıyor; yapı sanatı, kentçilik gelişiyor; ana=doğa, baba=tanrı düşünüleri, felsefeel ve fizikötesi düşünceler görülüyor. Ama Orta-Asya'daki halkların kültürel düzeyi, teknoloii ve bilim, enerji kaynakları ve dönüşümü (vb.) gibi gelişmelerin gerisindedir daha. Yani, Anadolu'da *yenitaş* döneminin sonları yaşanırken; *Oğuz Kağan Destanı*'nın yazıcıları olan Türk(men)ler, "ortataş" (mezolitik) döneminin *yenitaş* dönemine geçiş sürecini yaşamaktadırlar.

Asıl tarihimizin dünü, düşünsel serüvenimizin daha önceki günleri kemiriliyor hep, yokumsanıyor, yadsınıyor. Bizler ne Uzak-Asya'ya uzağız öyle, ne Küçük-Asya'ya (Batı Anadolu'daki *Ege Uygarlığı*). Bizim ağzımızdaki dilin tasarımı uzaklara değgindir; ama yüksek sesle Anadolu'da konuşmaya başladık. Yüreğimizde üşüyen şafağın yalazları burada ılıdı; bir tek burada yaslanarak yaşama yumdu gözlerini atalarımız. Elyazma kitaplarımız *dünü bugüne bağlayan* düşünsel serüvenimizi imler. İçimizdeki od, binyılların birikimiyle tutuşur, alazlanır. Düşünen her düşünceli başın önünde başımızı eğmek, töremizdir. Bilge insana saygı göstermek, atalarımızdan bir kalıttır bize. Tarihimizi yanlış bilgilerle doldurmaya çalışan, ilkel ama onurlu alnımıza vuran güneşi balçıkla sıvamak için devinen yalancıların yalanını başına çarpmak gerek: Atalarımız, bu bozkırı kendilerine yurt seçerken, Anadolu'ya omuzlarında koca külünklerle çalışmaya geldiklerinde, bu topraklarda daha ileri *kült*'lerle karşılaşmışlardır.

Çünkü, *ortataş*'a değgin olan dünyanın son buzul çağı salt Kuzey-Avrupa için sözkonusudur bu dönemde. Orta-Doğu ve Asya'nın büyük bir bölümü günlük güneşliktir. Türklerin boy ve budun göçleri bu zaman aralığında değil, çok daha yakın yüzyıllardadır. Nedense, gericilerin "ırkçı" çığlıklarla tanınmaz duruma getirdikleri bu karmaşık olgu, bulanık bir düzlemde aktarılıyor bize. Yineleyelim: Bizim, biz Türk dilini konuşan *İnsan* topluluklarının *büyük göçleri* yoktur; ama, İ.S. X. Yüzyıla değgin dokuzyüz yıl boyunca, Anadolu'ya ve daha batıya sürekli göçlerimiz sözkonusudur. Ve Anadolu'dan dünyanın dört bir yanına emek ve beyin göçümüz devam ediyor hâlâ. Eski ve "yeni destan"lar tanığımızdır.

Heybemizde neyimiz varsa çıkarıp bakmaya, yüzgörümlük çeyizimizi kendi kendimize göstermeye bile utanıyoruz ki!

EN SONUNCU TANRI: "EA"

Babil, sevgili ışık yurdu! Seni binlerce yılın yıkıntıları altından ayağa kaldırmalıyız yine. Bir genç kızın saçlarını maviye boyar gibi saçlarını taramalı, sonra da ak kuğuların oynaştığı mavi dalgalar gibi örmeliyiz. Şu önümüzde duran bakır kolyenin yüzünü terimizle yıkadığımız zaman, o sonsuz aydınlık düzlem üzerindeki ayakseslerini duyumsuyoruz işte: Pul pul kanatlarıyla uçsuz bir uzamda devinen ak bir kuğu ve bizim Hacivat'a benzeyen Kral Marduk.

— Kral Marduk, üzerindeki basma giyitler niçin çiçekli değil; sakalların niye kıvırcık, uzun saçların niye kara, başındaki sarık niçin Babil'in surlarına benziyor? Elleri'nde tuttuğun cismin adı ne?

Bakır kolyenin üzerindeki kral, ne bizim padişahlara benziyor, ne *şehinşah*'lara, ne bezirganlara. Onun güneş sisteminin yalın bir haritasını taşıyan ipek harmanisini, Piri Reis' in tayfalarına göstermek gerek.

— Kral Marduk, kimin kralısın sen kardeşim? Hangi soylu ana babanın çocuğusun, hangi kovanın oğlusun? Bu *tanrılara denk gücünü* hangi göksel tanrılar bağışladı sana?

Bakır kolyedeki kralın iri gözlerine dayıyoruz gözlerimizl. Onun kara gözlerindeki saklı sandığın kapağını açıyor ve papirüs yapraklarındaki kara yazıları okuyoruz giz dolu bakışlarına aldırmadan:

(...) *Gökler* yoktu bir zamanlar, *yeryüzü* yoktu, *yükseklik* ve *derinlik*; *ad* yoktu. Toprak altında Apsu vardı yalnız, ilk yaratıcı olan *tatlı su*. Bir de *acı su* Tiamat vardı. Bir de döl yatağına dönen Memnu; o zamanlar tanrılar yoktu daha (...)

"*Enuma eliş...*": *İnsan*, ayağa kalktığı adsız ülkeye ad koydu önce; bu *yeryüzü* dedi, bu *gök*, bu *su*. Akan suyun kıyısında bekleşirken kendi yüzünü gördü suda, ayışığını, gökyüzünün rengini, uzak ve yakın yıldızları. Düşüncesi, aklının yörüngesinde halkalandı, çoğaldı. Suya bir çakıltaşı fırlattı; taş, yakamozların yüzlerindeki renklerden sekerek binlerce mavi çemberin merkezinde boğuldu. Ve *İnsan*, kendi aklını yarattı:

— Aklım, dedi, kafatasımın kurgan (kale) duvarları içinde *bilinç*'imi bekleyen ışık tanecikleriyle örülmüş bir ağdır. Ki, terle karılıp ten'le örtülen ulu kayaların gözeneklerinden sızarak birleştiler birbirlerine: Milyonlarca dağarın döl yatağımda döllenmesiyle, nasıl *İnsan* var'dan varolduysa, nasıl *yeryüzü* vardan varolduysa, nasıl *su* varolduysa... öyle, var kıldı beni *Aklım*la *Bilincim*.

İnsan suyun kıyısındaki sedir yapraklarından ördüğü tacı superilerinin kuğu boyunlarına geçirince, su kaynaşmaya, yakamozlar oynaşmaya; uzam, uzamdan aldığı görüntüyü rüzgârın külrengi kanatlarına asıp kurutmaya başladı. *Ben*'in kör gözleri, *biz*'i görür; sağır kulakları *biz*'i duyar oldu: *İnsan*'ın ilk düşünsel görüntüsü uçsuz bucaksız suda, öncesiz ve sonrasız mavi düzlemde yalnızlıktan bıkmış yapayalnız bir ak kuğu idi. Ve henüz kendilerini yeni tanımaya başlayan Babilliler, kendi yarattıkları bu düşlemsel yaratığa "bu, tanrıdır" dediler.

Babilon kentinin yıkıntıları arasında bulduğumuz bu bakır kolye ve bizi doğrulayan Ninovalı bir bilgin, bu söylencenin yaşa(ma)yan tanıklarıdır.

Kısas-ı Enbiya'da şöyle yazıyor: "... Bâbil'in eski ahalisi olan Nabt kavmi Süryani diliyle konuşur ve çok vakit Bâbil'i başkent yapıp oradan her tarafa hükmederlerdi. Sonra Ninova'da zuhur eden *Asur* devleti bunlara galebe çaldı ve Ninova'yı kendilerine başkent ettiler. Bâbil de oraya bağlandı. Daha sonra Keldâni taifesi kuvvet bulmuş ve Nabt kavminin ilmine, sanatına mirasçı olmuştur."

Kısas-ı Enbiya ve Tevarih-i Hülafa'yı okurken, yazarının hiç de öyle üstünkörü kalemine sarılmamış olduğunu anlıyoruz. Çünkü VIII. ve IX. Yüzyılda eski Mezopotamya'nın yıkıntılarını aydınlatan günışığı, Babillilerin -yanarak tükenen bir mum gibi- mumyalanmış yüreklerinin altına gömülü kıvılcımlardan başka birşey değildir. *Kısas-ı Enbiya*'yı her kim(ler) yazmış ise, sonsuz uzamda salınıp duran ak kuğuyu değil ama, yüzyıllarca önce Babilon ve Ninova kentlerindeki göksel gözlemevlerini Ninovalı bir bilginden duymuş olsa gerekt'r

"Bâbil ahalisi arasında *Sâbie* dini zuhur etmişti ki, yıldızlara taparlardı."

Gerçekten de, Bâbillilerin tapınaklarının gözlemevlerine benzediğini söylüyor tarihin satırarası yazarları: Aydınlık gözlü bilginler dinadamı görünümüyle sabahlara değin yıldızları izlerlerdi. Henüz büyü kimliğinde olan bilim, gökyüzünün lacivert derinliklerinde kımıldayan, devinen, oradan oraya akan yıldızları-binlerce gezegeni gözlemler ve "tanrı"larının uzamdaki "ilişki"lerini saptamaya çalışırlardı. Çok tanrılı dinlere sahip ilkel insan topluluklarında görülen bir tür düşünme biçimidir bu.

Ama hepsi bu değil. *Kısas-ı Enbiya*, Babillileri Nuh'un üç oğlundan biri olan Sâm'ın çocukları sayar; yani Sudan halkının atası *Hâm*, Türklerin "Türkmen Koca'sı" *Yâfes* ve *Sâm*'la birlikte üç oğuldan birinin çocukları.

Hâmiler kulaklarımızı çınlatıyor, Sâmileri de herkes tanıyor; ya Yâfes'in çocukları! Göçebe ve çoban atalarımız yazı yazmayı pek sevmiyorlardı herhalde. Üç beş parça destan parçasından bulup çıkaramıyoruz "Yâfes"i. Sâm'ın çocukları olan Arap ve Fars düşünürlerinin karmaşık yazılarının dolambaçlı tilcikleri'nde dolanırken, alacakaranlıkta, yolumuzu ışıtan bir elfenerine takılıyor gözlerim'ız. Heybemizde taşıdığımız sesleri elfenerinin ışığına tutup gördüklerimizle karşılaştırıyoruz ", bu mudur" diye:

Dor atlarımızı Babilon'un ve Ninova'nın ören bahçelerine bağlayıp *sâbie* tapınaklarından giriyoruz içeri.

— Işığın ve Yıldızlar Cumhuriyeti'nin ilk başkenti: Babilon! biz geldik.

— Babil uygarlığının ayağı tez ulağı, küllerin altında gözleri ışıl ışıl yanan minik kıvılcım: Ninova! biz geldik.

Adsız Mısırlı bilginler, Yunanlı Thales, Anaksimandros, Anaksimenes, Heraklit, Ampedokles, sonra Arap düşünürü İbni Rüşt... sonra Karl Marks. Ne kalabalığız tanrım!

(...) O zamanlar tanrılar yoktu daha. Birbirine karışmıştı tatlıyla acı; örgülü kamışlar belirlenmemişti henüz, suları bulandırmıyordu sazlar. Tanrıların adı yoktu, doğası yoktu, geleceği yoktu; işte o vakit, sürüklenip gelmiş çamurlarla dolu suda Apsu'dan ve Tiamat'tan, ansızın, tanrılar yaratıldı: Çamurdan doğan Lahmu ile Lahamu daha genceciktiler, boyları uzamamıştı; göklerin çevreni Anşar ile yeryüzü çevreni Kişar, onlara baskın çıktı da, uzadı göğün ve yerin çizgileri, çevrenlerde bulutları çamurdan ayırdı. (...)

"*Enuma elis...*": Eski Mezopotamya konuşuyor; yani, Sâm'ın çocukları evrendoğuma (kozmogoni) ilişkin düşüncelerini betimliyorlar bize, sesuyumlarını destan söylemine uydurarak. Sesleri Kaf(kas) dağlarından aşarak Asya'nın uzak bozkırında yankılanıyor; Tanrı Dağlarından bir türkü seli gibi akıyor yaylak ve kışlakların arasına. Sâm'ın güzel konuşan oğullarının büyüleyici sesi, *yüzü mavi ağzı od gibi kızıl elâ gözlü ve çatık kaşlı* Oğuz Kagan'ın kara saçlarını tarıyor; *tengriteng tengride bolmış* Türk Bilge Kağan'ın görsel kara yazılarını ışıtarak yâFes' in ülkesini dolaşıyor saydam kanatlı bir rüzgar gibi. Ay üç kez batıp üç kez doğuyor aynı gecede. Her sabah üzeri tülle örtülü bir "yarımay", zeytin ve hurma bahçelerinden iniyor Babilon'a. Lor peyniri, kımız, yün ve deri satıyorlar panayırlara gelen Mısırlılara, Fenik(y)elilere, Rumlara; aldıkları ise, göktaşı, yıldız kırıkları, söylence ve üç beş tanrı. Şimdi, bizim değer biçemediğimiz bir "garip" tecim:

(...) Su; uçsuz bucaksız su, öncesiz (ve sonrasız) su idi uzam. Yer *yeryüzü* değilken, gök *gökyüzü* değilken, *su* idi var'dan varolan tek şey. Bir su ki, ölümlü su içse ölümsüzleşir; bir su idi ki, dirimsiz börtüböcek içse dirilir, damla damla ışık, kımıl kımıl can kımıldaşır... Bir ulu sessizlik içinde bir *ses*; oynaşmalar, kaynaşmalar, soluklarla dolu bir su... tek, yalnız, sıkıntılı bir su. (...)

"*Enuma eliş...*" Hayır, "*Daha yukarıda...*" diye başlayan Babil söylencesi değil bu. Bu, Dr. Wilhelm Radloff'un (1837-1918) Altay Türklerinin ağzından derlediği *Yaratılış Söylencemiz*. Yani, Babillilerin *Enuma eliş...* diye başlayan söylencesini, Türk dilinin ilk yurdunda kalanlar *"çoban"* diliyle söylüyor. Onlar dillendikçe, tanrılar dilleniyor, çoğalıyor, değişiyor: Apsu ile Tiamat saltıklaşıyor; Lahmu ile Lahamu, *Kara-Han* ile *Ak-Ana*; Anşar, *Gün-Ata*; Kişar, *Ay-Ana* oluyor. Gün-Ata ile Ay-Ana birleşerek beş göksel yıldızı-*Bercis*, *Merih*, *Zühre*, *Utarit* ve *Zuhal*'i yaratıyorlar ellerindeki ışık testisini gökyüzüne serperek.

(...) Günler günleri kovaladı, yıllar yılları, Anşar'la Kişar'ın ilk çocuğu olan Anu, boş gök, ulu tanrı Ea'yı doğurdu kendi başına. Ea: Göğün çevreninden daha geniş bir akıl, benzerlerinden kat kat güçlü. (...)

"*Enuma eliş...*" diye başlayan söylencenin son dizeleri. Ve bir bakır kolyenin bize anlattıklarının hepsi; *Kısas-ı Enbiya*'ya göre, Sâm' ın çocukları olan Babillilerden *tek tanrılı dinlere* kalan yüce töz: "*Ea:* Göğün çevreninden daha geniş bir akıl, benzerlerinin hepsinden kat kat güçlü."

Ve *maaaecı* düşünürlerden öğrendiklerimizle baktığımız zaman uzak bir geçmişte, Nuh'un Cudi Dağına demiratan gemis'inden inen Hâm, Sâm ve Yâsef'in ilk kez Babilon'un yıldızlara, gezegenlere, tüm evrene benzeyen tapınaklarının mermer basamaklarından yukarı tırmandıklarını görüyoruz. Ne mutlu!

TİYATRO 3 İÇİN!

Tamer Levent

Diderot, aktörün hassasiyetini şairinkinden üstün tutar" diyor Jacques Copeu.

Peki, ya mesleğine yabancılaşmakta olan, yaratıcılığı ile birlikte oyunculuğu giderek kısırlaşan, yaşadığı toplumun insanını temsil edemeyen aktöre ne demeli?

Bazı oyuncular içine düştükleri bu yabancılaşmanın farkındadırlar. Yaptıkları işin iş olmadığının da farkındadırlar üstelik, ancak kendilerinin bürokratlaştırılmak istenilmesi karşısında başka bir alternatifi olmadığını itiraf edercesine, "Beni bu hale getirdiler" der.

Bu sözlerde, tiyatro sanatının, kısır ve geri olan, ancak günlük konuşma dilinde fazla sözü edilmeyen, yaşadığımız zaman dilimine özgü genel bir tartışma - değerlendirme ile tanımı yapılmayan, tiyatro sanatına yönelik, genel bir eleştiri söz konusudur.

Bazı oyuncular ise, tiyatro sanatının özüne yabancı bir klişe oyunculuğu benimsemişlerdir. Onlar için tiyatro sanatçılığı, güzel ses, parlak diksiyon ve artistik pozlar vermekten ibarettir.

Ancak, kendilerinin iyi oyunculuk olarak benimsediği, bir zaman için toplumun beğenisini kazandığı halde, bu tarz oyunculuk, sanatına yabancılaşmış oyunculuktan farklı değildir. Hatta sanatına yabancılaşmakta olduğunun farkına varan aktör, böylelerinin yanında daha da olumlu değerlendirilmelidir. Çünkü, böyleleri ile yeniden sanatsal yaratma çalışmalarına girme olasılığı söz konusu olabilir.

Ancak içinde bulunduğu yabancılaşmanın farkında olmayanlar, üstelik bu çarpıklığı iyi oyunculuk olarak pazarlamaya çalışırlar, tiyatro sanatını, bir ticari sahadan farksız gören, kendileri için, sergilenmelerine olanak sağlayan bir vitrin olarak değerlendirirler.

Tiyatro sanatının, eğitici-geliştirici özellikleri böyleleri için çok eskiden unutulmuş özelliklerdir.

Böyleleri tiyatro sanatının iflah olmaz düşmanlarıdırlar!

Takım oyunculuğunu, kendileri için aşağılanacak bir çalışma olarak değerlendirirken, klişeleşmiş oyunculukları ile, star sistemi oyunculuğunu savunurlar.

Onlar için tiyatro oyunculuğu, elbise dolabında asılı duran kostümler gibidir. Her rolün bir kostümü vardır. Her kostümün de kendine ait tavır, jest ve mimikleri ile ses tonu vardır. Böylesi aktör için bu ve benzeri rollerle karşılaşmak ya da bunların karışımından ortaya çıkan rollerle karşılaşmak söz konusudur. Yani, her seferinde yeni bir yaratıcılık, asla sözkonusu değildir!

Böyleleri ne yapsalar, kötü oyuncudurlar.

Çünkü onlar, halktan, toplumdan kopukturlar. Jestleri, mimikleri bize bizim insanımızı hatırlatmazlar. Zaten onlar da böyle bir kaygı taşımazlar. Bu nedenle de kötü oyuncudurlar.

Böylelerinin, kendilerine örnek seçmeye çalıştıkları bir kuşaktan da söz edelim.

MÜZELİK OYUNCULAR

Bu kuşak oyuncuları, batı tarzı modern tiyatronun ülkemizdeki ilk temsilcileri sayılırlar. Tiyatro yaptıkları dönemin güç koşullarından, türlü zorluklardan geçerek tiyatromuz tarihinde yer almış kişilerdir. Ancak onların yaşadıkları dönemin koşulları ile günümüz arasında artık belirgin farklar, toplumsal değişimler söz konusudur. Bunun farkında olanlar, birer tarihi danışman olarak, anıları ile köşelerinde oturarak, genç kuşak sanatçılarının daima saygı ile andıkları kişiler olmuşlardır.

Ancak, o tarihi dönemin koşullarını çağımıza taşıma özlemi çekenler de yok değildir. Zamanın güçlükleri içerisinde, tiyatroyu neredeyse toplumsal işlevinden soyutlayıp, ilahi bir sanat olarak görme tutkularını günümüze taşımaya kalkanlar, günümüz Türk tiyatrosunda komik ve zararlı kişiler durumuna düşmektedirler.

Ve ne yazıktır ki, kısa ömürlü şöbretlere özenen, günlük çıkarları için yaşamayı prensip edinmiş kişilerce, tarihi kişilikleri öne sürülerek kullanılmaktadırlar. Ne var ki bu çıkar düşkünleri, boyutsuzluk sembolü, sözde daha yeni olan kuşak, oyunculuk tarzında da eski yanlısı bir tutum izlemeyi benimseyebiliyor. O zaman bir önceki bölümde sözünü ettiğimiz kişiler ortaya çıkıyor.

Tiyatro sanatının derinliğine fazlaca inme gereksinimi duymayan ancak işin biçimsel yanını alabildiğine değerlendirmeye çalışanlar.

Böyleleri de zaman zaman tiyatro sanatını çağdaş değerleri ile değil, "kutsallığı" ile benimser görünmekten kaçınmazlar. Çünkü böylece tiyatroyu avamlıktan kurtarnuş oldukları sanısını taşırlar!

Böyleleri, korkarız müzelik bile olamayacaklardır.

SEYİRCİ

İstanbul'un batı tarzı tiyatroyu, Anadolu'dan önce tanıdığını, tiyatro tarihimizden örnekler vererek kanıtlamamızın gereği yok.

İstanbullu tiyatro seyircisinin ise, tiyatroda nasıl davranılması gerektiğine ilişkin bir eğitimden geçip geçmediğini bilmiyoruz.

Ama buna karşın, cumhuriyet sonrası batı tarzı tiyatronun geldiği başkentte bir tuhaf seyirci kitlesinin oluştuğunu biliyoruz.

Önceleri, kürk mantolu, tuvaletli elmas kolyeli harumlarla, smokinli redingotlu beyler geliyormuş başkent tiyatrolarına.

Tabii, protokol zevatının bu denli ağırlıkta olduğu yerlerde sıradan vatandaş, ikinci sınıf bir memur, rahat rahat tiyatro seyreder miymiş, bilmiyorum. Ancak, bilinen bir şey varsa, o da o zamandan bu zamana miras kalmış, tepkileri bastırılmış, her oyunu, hatta beğenmediğini bile alkışlamak zorunda hisseden bir seyirci!

Oysa geleneksel seyircilik sanatınızda seyircinin bu denli durağan olduğunu anlatan belgeler bulmak güç olsa gerek. Hele, kahve kahve dolaşan meddahları, köy meydanlarında oynanan seyirlik oyunları, orta oyunlarını anımsayalım bir yol.

Ancak bu seyirlikleri izleyenlerin, daha sonra sanatçı durumunda olan kişi'yi ya da kişileri dövdüklerine, tartakladıklarına ilişkin de belirleyici nitelikte bir bilgi yok belleğimizde. Tabii en belirgin olanını, ilk kadın tiyatro sanatçısı Afife'nin çektiklerini, tiyatro oyuncusunun mahkemede şahitliğinin kabul edilmemesi gibi, batı tarzı tiyatronun benimsenmesi dönemindeki gerici, dinsel tutumları gözönünde bulundurarak söz ediyoruz seyirlik halk kanatımızdan ve izleyenlerinden. Oysa, seyircinin bir eseri beğendiğini belirtmek denli, beğenmediğini belirtmek de hakkı olmalıdır. Tabii bu eser onun için sergileniyorsa.

Bu nedenle, gelişmiş ülkelerde seyircilerin ikinci kez tiyatro izlemeye gidişlerini, fakat bu kez ilk izlenimlerini nesnel olarak ifade edebilmek için, yanlarında papatya ya da çürük domates götürdüklerini biliyoruz. Ya da beğenilerini, "bravo", "yuh" sesleri ile ifade ettiklerini.

İşte bu tür yaklaşımları, aslında kamuoyunun denetimi olarak nitelendirmek gerekir. Elbette bu denetimin de bir ölçüsü, sınırı olmalıdır.

Kültürel gelişmesi doğrultusunda belirgin önlemler alınan bir toplumda, objektif olarak değerlendirildiğinde, sosyal koşullar gözönünde bulundurulduğunda, bu koşulların değişmesine katkıda bulunacak oyunların seçilmesi gerekir. Böyle eserlere tepki gösterecek lerin kimler olduğu ise bilinir ve ona göre önlem alınır.

Örneğin, Kubilay'ı katleden irticanın 1968'de hortlaması sonucu Halk Oyuncuları'nın binasının bombalı saldırılarla yerle bir edilip sanatçıların üzerine kezzapla, sopa ve demirle saldıranlara karşı etkin bir kültürel savaşım verilmesi, buna yönelik politikaların saptanması gerekmez miydi?

Yüzyıllardır geri bıraktırılmış bir toplumun, gerici, tutucu çıkar çevrelerinin kötü amaçlarına, kültür ve bilim düşmanlığına kolayca alet olabileceğini düşünmek öyle zor olmasa gerek.

Tiyatro, kendi toplumunu izleyen, ondan aldığı verileri yorumlayıp sahneleyen ve bu sahnelemeye malzeme oluşturan toplumunu geliştirmeyi, değiştirmeyi amaçlayan bir sanat dalıdır.

Gericilik tohumlarının bolca ekildiği bir toplumda yapılacak iş, bu yapıyı ürkütmeyecek bir sanat mı, yoksa onun saçmalıklarını vurgulayan bir sanat ve politikası mı olmalıdır? Fazla uzun düşündürtmeyecek kadar belirgin ve açık bir sorun bu.

Bizde şimdilik üç seyirci türünün belirgin olduğunu söyleyebiliriz:

1. Beğenmese de beğenmiş görünen, durağan;
2. Silahlı ve saldırgan;
3. Tiyatroya ödediği paranın karşılığını almak isteyen.
   (Yani tiyatroda ödediği paranın karşılığı eğlenmek isteyen. Bu yüzden sahnede ne olsa gülmeye hazır)

Ancak, bu sıralamada değerlendirmediğimiz, umut ışığı yakan tiyatro seyircisi de gelişmekte artık ülkemizde.

Bu nitelikli gelişim gösteren seyircinin, en az düzeyde, kendisine sormak istediği bir soru var artık: "Bu oyundan aklımda ne kaldı?"

Çağımız tiyatro sanatı, dünyada olduğu gibi yurdumuzda da, seyircilerini eğlendirirken, örneğini verdiğimizden çok daha gelişkin sorulara, düşüncelere yönelebilmesinin sınırlarını zorlamak eğilimini gösterecek, bunu başaracak güce erişecektir.

Bu doğrultuda seyirciye düşen görev, tiyatro sanatı ve sanatçılarından daha az değildir. *(sürecek)*

yeni bir anayasa hazırlanırken

YARATMA ÖZGÜR LÜĞÜ

Akif Kurtuluş

Karikatür : ATİLA KANBİR

Olay, uzun yıllar Anadolu'da öğretmenlik yapmış bir eğitimcinin başından geçmiş. 27 Mayıs'ın ertesinde bir köy ilkokulunda henüz yeni bir öğretmen. Anayasa hazırlanıp halk oyuna sunulduktan sonra yürürlüğe girmiş; öğrencilerine ne olduğunu, neleri içerdiğini, ne anlama geldiğini anlatıyor. "Anayasa ile bir devletin kuruluş ilkeleri, ne şekilde yönetileceği saptanmıştır." diyor; "bütün yasalar anayasaya uygun olmak zorundadır, hiçbir yasa anayasaya aykırı olamaz." Kişilerin, hiçbir şekilde sınırlandırılamayacak hakları olduğunu, en temel hak ve özgürlüklerin anayasayla belirtilip korunduğunu söyledikten sonra; öğrencilerin de anlayabileceği bir anlatımla öğrenim görmelerinin, bir meslek seçebilmelerinin, oy kullanarak, milletvekili olarak yönetime katılabilmelerinin olanaklı olduğunu, bunların da anayasayla sağlandığını belirtiyor. Hemen ertesi gün, küçük kırmızı kaplı bir kitapçığı cebinden çıkartıyor, masaya koyuyor ve sınıfa dönerek, çocuklar diyor, "dün hani size anlatmıştım, işte o söylediklerimin hepsi bunun içinde yazıyor." Çocuklar ne yapsın artık. Yerlerinden kalkıp bir bir hepsi küçük kırmızı kaplı kitapçığa ellerini sürüp yerlerine oturuyorlar.

Yeni bir anayasanın hazırlıkları içinde bulunduğumuz bugünlerde, artık re'sen emekli edilmiş bir öğretmenin ağzından dinlemiştik olayı.

* * *

Kuşkusuz yeni bir anayasa, yeni bir toplumsal düzenleme demek. Bu temel belgenin bir "süreç" içinde toplumsal derinliği olduğu kesin. Bu yeni kurumların hayattaki yeri, en azından yakın dönemde gözlerimizin önünde. Örneğin bir Anayasa Mahkemesi, bir üniversite özerkliği, bugün artık bir daha sökülüp atılamayacak denli, yaşamsallaşmış ve toplumsal karşılığını bulmuş durumda.

Bir toplumsal ve siyasal olgu olarak kültür ve sanata, anayasalarımızın geçmişinde acaba gereken önem gösterilmiş mi?

Türkiye'de, ya da doğru bir deyimle yaşadığımız topraklar üzerinde, anayasanın 100 yıllık bir geçmişi var. İlk anayasal metin sayılabilecek 1. Meşrutiyet Anayasası, 1908'e ulaşan anti-mutlakiyetçi ve uluşçu mücadelenin hızlanmasına uygun koşulları da yaratarak; biraz tepeden inme ve çokça "batı" öykünmeciliği kokarak hazırlandı. Sanat ve kültürü bırakın bir dizge içinde düzenlemesini bu olgunun toplumların yaşamında ne anlama geldiğinin farkında bile değil. İlgili tek düzenleme, *matbuat* hakkında olup, 12. maddesinde görülmekte: "Matbuat kanun dairesinde serbesttir." Ancak ne kadar ilginç ki, bu tepeden inmeci niteliğinden olmalı, Osmanlı Meclisi Mebusanı'nda şu sözlerle tartışılıyor. Milletvekili Nakkaş Efendi de, söyledikleri de bugün çoktan unutulmuş olmalı. Aynısıyla şöyle diyor: "Madem ki matbuat bu kadar önemlidir, madem ki baruttan kötüdür diyorlar; onu bir güzelce saklayalım ('koruyalım' anlamında değil kuşkusuz) onu kaza merkezlerine kadar dağıtmayalım."
Koskoca bir kültür ve sanat olayının, matbuat ile ilgili maddeye bağlandığı bu anayasadan sonraki değişiklikler bir yana, 1924 Anayasası'nda -ki Cumhuriyet'in ilk anayasasıdır- aşağı yukarı benzer bir kayıtsızlığı görmekteyiz. 1. Meşrutiyet Anayasasının 12. maddesi biraz değiştirilmiştir. 77. maddede "matbuat kanun dairesinde serbesttir" dendikten sonra eklenen şunlardır: "... ve neşredilmeden evvel teftiş ve muayeneye tabi değildir." Uzun bir dönem, Atatürk'ün "Sanatsız kalmış bir ulusun hayat damarlarından biri kopmuş demektir" ve "Her şey olabilirsiniz hatta Cumhurbaşkanı bile, fakat sanatkar olamazsınız" gibi sözlerinde kalınmıştır. (Devlet sanatçılarına ödül verirken de anımsatılan bu ikinci tümcenin *sanatkarlar* için değil, kendini kentin girişinde karşılamaya gelen esnaf ve *zanaatkarlar* için söylendiği bilinmiyor olsa gerek; bu da ayrı bir sorun) Cumhuriyet sanat ve kültürü, sanatsal yaratıcılığı anayasal güvenceye kavuşturma yoluna gitmemiş, siyasal ölçekte *kimi* sanatçıları milletvekilliği, büyükelçilik vb. gibi görevlerle kurumsallaştırma yoluna gitmiştir (Bu arada iktidarın dışında ve tamamıyla karşısında Nazım gibi bir başka açıdan kurumsallaşma örneği var.)

İlk kez 1961 Anayasasında sanatsal yaratıcılığın bir anayasa metniyle korunduğuna tanık olmaktayız. Gerçekten de pek çok yeni düzenleme gibi, sanat ve kültür ve düşün özgürlüğüyle ilgili maddeler, son 20 yılın toplumsal pratiğinde yer etmiş durumda. 1961 Anayasası hazırlanırken, geçmişin bu boşluğu, deneyimleri gözönünde bulundurulmuş. Toplumsal ve siyasal yaşamımızı önemli ölçülerde belirleyen, yeni açılımlar, zenginlikler getiren maddeleri kısaca anımsayalım.

20. maddede "Herkes düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir. Düşünce ve kanaatlarını söz, yazı, resim ile veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklayabilir veya yayabilir. Kimse, düşünce ve kanaatlarını açıklamaya zorlanamaz" deniliyordu. Gerekçesinde ise "Bütün ferdi hürriyetlerin anası olan fikir hürriyetini düzenleyen yirminci madde hükmünü izaha bile hacet yoktur" yazılırken, amaç açıkça belirtilmekteydi. *Düşünceye* sınırsız özgürlük.

Yine "herkes bilim ve sanatı öğrenme ve öğretme, açıklama ve yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir" denilen 21. maddenin gerekçesinde de, ilgili olarak şunlar vardı: "(...) ilim ve sanat hürriyeti (...) genel olarak ilan edilmiştir (...) yaşanmış olan acı tecrübelerden sonra, yeni anayasalarda ilim ve sanatın hür olduğunu açıkça belirtme lüzumu hissedilmiştir."

Bunlardan çıkarılacak şu olmalı. Birincisi, sanat ve kültür yaşamımızı belirleyen temel ilke olan *sanatsal yaratıda serbestlik*, artık geri dönülmez biçimde yer almıştır. İkincisi, maddenin lafzından (sözsel olarak) ve gerekçeden anlaşılacağı üzere, sanatsal yaratıcılık tam bir *özgürlük* çerçevesiyle şekillendirilmiştir. Bunun önemi, önceki anayasalar gözönünde bulundurulacak olursa, daha da artıyor. Önceki anayasalarda "matbuat" olayı olarak *hafi/senen* kültür ve sanat, 61 Anayasasından sonra, artık aynı zamanda yeni bir toplumsal düzenleme anlamına da gelmekteydi. Özetle, düşüncelerini serbestçe bildirme, yayma, sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, yayma, yayımlama; bu toplumun ayrılmaz parçası olmuş ve toplum, bunlardan da ayrı düşünülemez olmuştur.

Toplumlar ileriye gittikçe, anayasalar da, bu değişmeyi karşılayacak "ileri" belgeler olagelmiştir. Toplumun kabul edip benimsediği bu gelişmeyi biçimlendiren kurumlar, sonraki anayasalarda daha da genişletilmiştir. Bundan "geri"ye gidilmesi, bizim geçmişimizde de mümkün olabilmiş, ancak toplumun geldiği noktayı yadsıdığı, gelişmeyi karşılayamadığı için işlevsiz kalmıştır.

Yeni bir anayasanın hazırlandığı bugünlerde benzer bir yanlışa düşmemek gerekiyor. Yeni anayasa, eğer gerçekten sanat ve kültür yaşamımızı daha ileri boyutlara götürecekse, sözkonusu maddelerin kapsamından değil vazgeçilmesi, daha da genişletilmesi zorunludur. Yaratma özgürlüğü insanın en temel özgürlüklerinden birisidir. Ancak, anayasal güvence altına alınmasına karşın, değişik yasa maddeleriyle geçmişte alabildiğine örselenen bir özgürlük olmuştur. Anayasal korunma, geçmişin acı deneyimlerinden yola çıkılarak, budanamayacak boyutlarına ulaştırılmalıdır.

Hepimiz biliyoruz, bu toplum da, bu toplumun 61 Anayasasına ellerini sürüp yerlerine oturan çocukları da artık çok büyüdüler.

müzik...

Sina Onur

MAZHAR-FUAT-ÖZKAN-MURAT:
"... bizim sorunlarımıza kasetler yetmez..."

Mazhar-Fuat-Özkan-Murat dörtlüsü ile, kendi çalışmaları, genel olarak müzik üzerine düşünceleri ve Türkiye'de müzik sorunu üzerine karşılıklı bir söyleşi yaptık.

Beğenelim beğenmeyelim, pop müziği zaman yelpazesi içinde uzun dönemler yer alan Mazhar-Fuat, bu işin bir ölçüde emekçileri sayılırlar. Mazhar-Fuat-Özkan'a çeşitli zamanlarda değişik müzisyenler eşlik etmiş. Şimdi de gruplarında genç bir baterist var: Murat. Sayfalarımızda yer verdiğimiz ve bundan sonra da yer vereceğimiz müzisyenler, bu işe şu ya da bu biçimde gönül vermiş ve denetim, gazino, ticaret öğeleri ile mücadele ederek, yaşamlarını sürdüren müzisyenler olacaktır. İşte Mazhar-Fuat-Özkan-Murat dörtlüsü bu ölçüler içinde yeralan bir grup. Bunun daha ötesinde ise, yaptıkları müzik ve anlatmak istedikleri tartışılabilir. İşte bizim amacımız bu tartışma ortamını açmak, şimdiye dek eğilinmeyen somut sorunları bu "ölçüler" içindeki müzisyenler ile zaman zaman tartışmak ve düşüncelerine sayfalarımızda yer vermektir.

Mazhar-Fuat-Özkan-Murat masaya oturur oturmaz, Mazhar hemen söze girişti. Uzun yılların birikimi ve bizim de sohbetimizin "hangi yemeği seversiniz" biçiminde olmadığını bildiğinden daha baştan "bizim sorunlarımıza kasetler yetmez" diye bir giriş yaptı.

Söyleşiye, "Türküz, türkü çağırırız" dönemi ile, şimdiki dönem arasında neler geçti, diye başladık. Fuat, "Arayışta bir çözülme söz konusu" dedi. Mazhar gülerek doğruladı. Fuat sürdürdü: "Türk hafif müziğinde grup mefhumu pek yerleşmiş değil, tek şarkıcılar var." Bu arada Mazhar dergimizi inceliyordu: "Güzel dergi, enteresan şeyler var" diyerek, YARIN ile ilgili düşüncelerini söyledi. Fuat'a göre ortaya çıkan grup olayı ile "mukayese, rekabet" kaçınılmaz. Fuat, çıkacakları Milliyet müzik yarışmasından bir örnek vererek, "Milliyet'in müzik yarışmasına koskoca İzmir'den iki lise katılıyor" dedi. Biz de bir zamanların liselerarası müzik yarışmalarını anımsayarak, Fuat'ın düşüncesine katıldığımızı belirttik. Bu arada işin ekonomik sorunlarını da belirtmekten geri kalmadılar: "Grup müziği yapmak demek, dünyanın aletine sahip olmak demektir. Bunun da Türkiye koşulunda ne kadar zor olduğunu herkes bilir." Mazhar köşesinden söyleşiye katıldı: "Bu söylediklerimizi, bundan sonra bütün gazetecilere söyleyeceğiz" dedi. Biz de, "Bu sorunların her zaman varolmakla birlikte, hiçbir zaman sorulmadığını, bundan sonra da sorulmasının beklenmesinin büyük bir iyiniyet olacağını" belirttik. Mazhar bu sözden çok hoşlandı. "Senin iddialı olman hoşuma gitti. Sen iddialısın, biz de senin kadar iddialıyız. Sen amatör bir ruh taşıyorsun, biz de öyle."

TÜRKİYE'Yİ TANITMA KONUSUNDA

Bir müzik grubu olarak, Türkiye'nin dışarıda gerektiği kadar temsil edilmediği görüşündeydiler. Bunda seçimin pek de "sanat ölçüsü" içinde olmadığı kanısını taşıyorlardı.

Fuat dayanamadı: "Atilla Atasoy gidiyor abicim. Ben açıkça söylüyorum. Atilla Atasoy Türkiye'yi temsil edecek yetenekte bir sanatçı değil. Nasıl gidiyor? Nil Burak gidiyor, bu nasıl oluyor?" Ortada bazı kulislerin ağırlıkta olduğunu söylüyoruz, "evet" diyorlar. "Ama biz kulis mulis yapmayız" diye vurguluyorlar. Mazhar sürdürerek "Biz kulise girmiyoruz. Fuat Güner Ferhan Şensoy'un Şahları da Vururlar müzikalini yapıyor sessiz sedasız. Sonra Özkan'la ikinci müzikali yapma çalışmalarındalar. Sonra üçümüz birleşiyoruz, Egemen Bostancı'nın Hababam müzikalini yapıyoruz. Kulis mulis yok, teklif geliyor, yapıyoruz. Bu müzikalin müziğini dinlersenız, notunu verirsiniz. Takdir sizin." Özkan söze girdi: "İstanbul'da rock konserleri oluyor. Gruplar çıkıyor. Devamlı İngilizce parçalar söylüyorlar. Kendilerine önayak oluyoruz. Türkçe yapın diyoruz." Türkçe yapmanın da sorunu çözemeyeceğini belirtiyoruz. Dördü birden yanıtlıyorlar: "Ne diyorsun kardeşim, bu iş için on senemiz geçti." Hatta Mazhar, başını göstererek, "Saçlar gitti" diye, sorunu vurgulayan en "somut" olguyu göstermiş oluyor.

YENİ MAZHAR-FUAT OLMAYA DOĞRU

"Geçen gün Nokta'da bir yazı çıkmış hakkımızda. Bunlar kaale alınmıyorlar ama, bunların yaptığı gerçek Türk pop müziği gibi bir yazı" diyor Mazhar ve sürdürüyor: "Yaptığımız diğerlerinden gerçekten çok farklı. Bizde yeniliğe bir tepki vardır. Sonradan sevilir. Şimdi biz tepki'yi de geçtik, sevme safhasının 'A'sına başladık. Gençlikle kontağımızı kurduk. Bu söylediklerimi şöyle bir somuta indirgeyelim: Hey'in müzikli gösterisi var, ne yapalım? Parçalar bir perde üste alınacak. Hızlı çalalım, tanınmışları, eskileri çalalım, bu ayrı. Solo konser vereceğiz. Tanıdığımız, bu konuda söz sahibi kişiler ve seyirciler önünde Türk pop müziğine bir kişilik, bir yorum getirecek çalışmalar sergilenir. Bu konserlerde de gerçekten demin belirttiğim iddialı çalışmalarımızda kamuoyuna sunacağımız yeteneklere zaman ayırıyoruz. Mesela bir çocuk var, onu çıkaracağız. Konservatuar ut bölümünde. Yıllardır gitar çalıyor. Doğu-batı sentezini yoğurmuş bir kişi. İşte bu çocuğa biz konserlerimizin en az yarım saatini vereceğiz. Ondan sonra evdeki üç akustikle bir çalışmalarımız var, onları çalışacağız. İlk konser bitiyor, devamlı münakaşa, ne yapmamız gerekir, eksikler neydi? Hayda ikinci konserin çalışmaları. Yani artık karı koca gibi olduk. Fuat'ın evine gidiyoruz karısı çoluğu çocuğu." Bu arada Fuat araya giriyor: "Arada belirteyim, gidip de basına, duvarımızı badana yaptık diye röportaj

● yorum

İSTANBUL FESTİVALİ ULUSLARARASI BİR FESTİVAL Mİ?

Ciddi müzik dergilerinden biri olan "Le Monde de la Musique", bu sayısında yaz ve sonbahar dönemine rastlayan önemli festivallerin programlarını yayımladı. Beyrut, Münih, Salzbourg yeralıyor, ama, İstanbul'un adı geçmiyor. Tarihi, turistik güzelliklere ve "etkileyici" gösteri alanlarına sahip, uluslararası olduğu iddia edilen bu festivalden neden söz edilmiyor! Bir festivalin varlığının duyurulması için en etkin reklam, müzik dergilerindeki tanıtımlardır. Akla çeşitli varsayımlar geliyor: Birincisi, "Le Monde de la Musique"in haberi yok! Haberlerinin olmaması da çeşitli nedenlere bağlı. Ya festival sanıldığı kadar uluslararası değildir, ya da politik etkenler ağır basmaktadır. Bu biraz uzak olasılık olarak gözüküyor.

Akla gelen ikinci varsayım ise, doğrudan bizden kaynaklanıyor. Bu festivalin tanıtımı doğru dürüst yapılmamaktadır. Biz şimdilik ilgililerden yeni bir "Uluslararası " İstanbul Festivali öncesinde yanıt bekliyoruz...

Kapının Arkasındaki Korku

Kapının arkasında durma öyle
Korkunun gücü bitti
Bir yağmur ıslaklığında
Pencereden bakan adam kadar
Yalnızsın.

Bir masal tekerlemesi gibi
Ağızdan ağıza
Korku nefret
Durma, durma öyle
O kapının arkasında.

Sürgülenmiş pencereler
Kapılar vurmuyor artık rüzgarda
Karanlık düşler gibi
Bir yağmur sıcağında
Durma, durma öyle ne olur
O kapının arkasında.

Ali Erenus

yapmıyoruz. Yani yavşaklık yapmıyoruz."

SANATÇI GEÇİNMEK ÜZERİNE

Söz burada ekonomi-grup ikilemi ve sorunlarının somut dökümüne geldi. Mazhar grubun en konuşkanı ve sözcüsü olarak konuyu açtı: "Bir şarkımız var. Onun sözleri çok enteresan. Sanatçı nasıl geçinir üzerine. Bizim masrafları şöyle bir dökelim. Fuat sen söyle." Özkan bir konuyu belirtiyor: "Bütün bu masrafların dışında vergimizi muntazaman da veriyoruz." Fuat dökümü yapmaya başladı: "Bugün beş kuruş kazanmadan 2,5 - 3 milyonluk alet aldık. Çalışmalarımızın sağlıklı yapılabilmesi için bir köşk tuttuk. Oranın kirasını veriyoruz. Ama para gelmiyor. Liselerarası yarışmadan büyük bir parasal menfaatimiz yok bizim. Bu bir tanıtmadır, kültür hizmetidir. İyi hazırlanmadık diye İstanbul'da konseri iptal ettik. Bu bize 50 bine maloldu." Mazhar biraz hüzünlü ve dokunaklı bir biçimde konuyu kapatıyor: "Bunlar neden, sevgiden doğuyor. Amaç Türk halk müziğini, pop müziğini, folk müziğini ille bilmem ne yaptırmak değil. Herşey yaşadığımız bu yerler için batı standartlarında bir grup olmak için. Hep o bahsedilen, ama bir türlü yapılamayan, 'çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak amacımız. Şu anda on sene sonra yine ne starız ne birşey ama, bu halimizi çekemeyenler var. Her türlü kulp takarlar adama."

MÜZİKTE ÇAĞDAŞ YAPI ZORLAMASI

Bizde bir düşünce yer etmiş. Türk müziğine çağdaş yapı kazandırmak. Kazandırmak da nasıl? Türk müziği kalıplarına alınacak, sonra da çok seslilik. Burada bir zorlamanın olduğu kanısındayız. Bu nedenledir ki, tartışmalar uzar gider, kimse de bir türlü "çağdaş yapı" kazandıramaz. Bu çok konuşulan ve güncel deyim hakkında ne düşünüyorsunuz diye sorduk. Bizce gerçekten önemli bir sorun. Sorun çağdaş yapı sözü değil de, onun üzerinde yapılan spekülasyonlar. Mazhar her zaman olduğu gibi başladı konuşmaya: "Biz önce ne yapıyoruz? Önce batıyı yedik. En son çıkan ne varsa, orayla ilişkide olan arkadaşlarımız vasıtası ile bize gelmektedir. Biz bugün folklorunu da Azerbaycan'ına kadar takip ediyoruz. Herkesle konuşuyoruz. Bir folklor yarışmasında gördüklerimizden tut da, arabada rastladığımız herhangi bir kişiye soru soruyoruz. Önce batıyı yiyeceksin. Ondan sonra öbürü zaten ruhunda var. Yanında, ya da içinde değil, bütün benliği var. Ben bugün herhangi bir Türk müziği sanatçısının parçasını batıya getirebilirim. Çağdaş düzey nedir, batıdadır. Batıyı tanırsan doğudakini batıya götürebilirsin. Burda, Fethiye'nin bir yerinde bulunan çok kıymetli bir zurnacıyı düşün. Bahsettiğim çok kıymetli bir zurnacı. Mesele ne, eğitim. Bizde Türk hafif müziği sanatçılarının çoğu lumpendir. Sokaktan yetişmedir." Biz bu arada söze girip, ABD'de sokakta yetişen ile burdakiler arasında büyük farklar olduğunu vurguladık. Mazhar bunu hemen onayladı. "Orada sokaktan yetişme ile buradaki farklı." Bu arada sözü Fuat aldı: "Oradan alacağız da, sonra üstüne bizimki filan diyorlar ya, bu iş öyle sokuşturmayla olmuyor işte.."

PİYANO VE DARBUKANIN TÜRK MÜZİĞİ İLE UYUM SAĞLAMADIĞI İDDİASI ÜZERİNE

16 Nisan'da Anadolu Ajansında çıkmış bir haber, TRT Danışma Kurulu üyesi Ercüment Berker tarafından ortaya atılmış bir sav. Yukarıda konuşulanlarla ilgili olarak, haberi kendilerine okudum. Paralel bir örnekti. "Yahu kardeşim kimdir bu Ercüment, anlamıyorum kardeşim". Şiddetli tepki Mazhar'dan geldi. Ve sürdürdü: "Rahmetli Tarık Leventoğlu'nun bir lafı vardır. En çok bizim müziğimize uyan aletlerin başında piyano gelir. Buyurun görün, son yıllarda en çok satan plaklar kime aittir? Ferdi Özbeğen, Ümit Besen. Adamlar darbukayı mı kaldırıyorlar bir de! Bizim dışarıya götüreceğimiz tek alettir darbuka. Biz daha cıvcıv çıkacak kuş çıkacak ritmini dışarıya götüremedik. Ama sade o değil bir batılı gibi onu işlemek önemli olan. Son Teleskop'ta Brian Eno'nun müziği ile Seyyal Taner dansetti. Herif arkada Arapça yalelliyi bir çekti, o biçim. Biz aynı parçayı yapsak, denetim geçirmez. Ama o batılı!"

KADINSIZ, ASSOLİSTSİZ PARA KAZANACAĞIZ

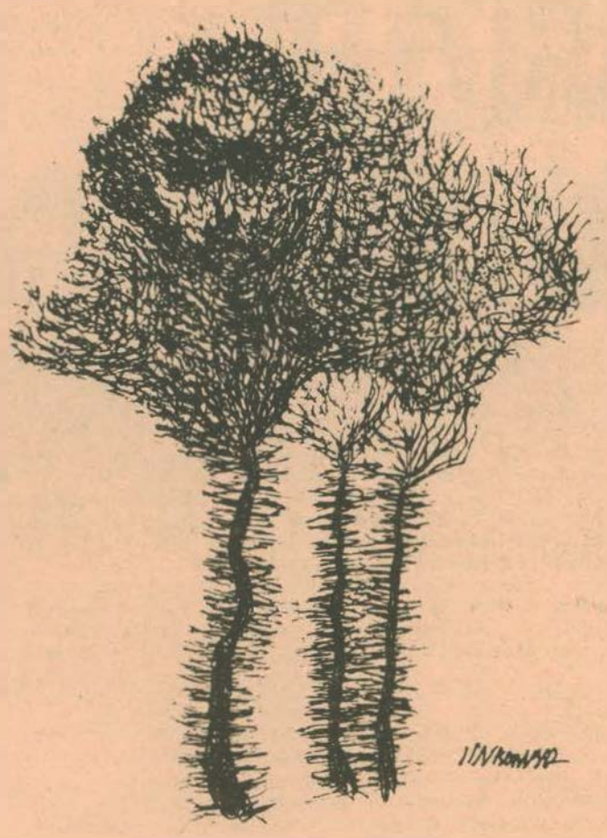
Balkan komşularımız, tarih boyunca birbirlerinden etkilenmiş gelenekler, birbiri içine girmiş uluslar topluluğu. Geçenlerde bir Bulgar jazz-rock grubu çaldı. İngilizce adla ABD'de plak doldurmuşlar ve orada piyasalarını kurabilmişler. Bu örnek ile Balkan ülkelerindeki pop müzik konusundaki gelenekler üzerine başka örnekler vererek, yine bize geldik. Mazhar-Fuat kendilerini çok iddialı görüyorlardı. Mazhar: "Bir sene daha çalışacağız, araştıracağız. Türkiye'den dışarı çıkacak bir tek grup varsa, ayıptır söylemesi, biziz. Bunu da 'valla yapacağız, edeceğiz' diye söylemiyorum. Bizim planımız var, çalışmalarımız belli, bunların ışığında konuşuyorum. Bir sene sonunda Türkiye'de kadınsız, assolistsiz para da kazanacağız."

BARIŞ MANÇO BİTMİŞTİR

Türkiye'de grup müziği yapan ve sayıları bir elin parmağı kadar olan kişilerle ilgili sorduk. Bunlar ne yapıyor diye. "Barış Manço var en popüler. Yaptıkları, onun jübilesinden önceki hadiselerdir. O da, ona buna bakıp, ne tutuyorsa onu yapıyor. Bitmiştir, anahtarı biziz. Ama bunun yanında olgunluk çağına gelen bir sanatçımız bir şeyler veriyor, bir plak yapıyor, saygıyla karşılıyorsun. Bir Livaneli senteze varıyor. Şimdi yeni Fikret Kızılok bir plak yaptı. Orhan Gencebay ile Livaneli karışımı bir değerlendirme yapmış. O da satarım kaydı ile. Ama bizim böyle bir kaygımız yok. Yine tekrar ediyorum. Bu işin anahtarı bizde ve bizim gibi birkaç kişide. Onlar da öyle ortalarda dolaşmıyorlar, halim selim insanlar."

Bir kaset arkalı önlü bitmişti. İkinci kaset de yarılanmıştı. Daha söyleyecekleri çok şey vardı elbette. Ama bizce artık büyük iddialarını gerçekleştirmek için yapacakları bir o kadar da iş var.

Desen: ALİ OSMAN COŞKUN



Her Mevsimin Şiirleri

I.
biz seninle önsözleri çoktan geçtik
ardımızda kaldı bunca dağ bunca yol bunca nehir
şimdi sözcüklerden bir uçurumun kıyısındayız
ya elimden tut ya yaprakları usulca çevir

II.
acı akşamın rengindeydi su yorulmuş dil suskun
ilk gülüşünü bildim yüzümü buldu yüzün
aynı sular yıkamış bizi aynı güneş ısıtmış
ılık uykular gibi değdi alnıma aşkın

III.
her mevsim bir yağmurla gelir giderdi
ölümüm ateşten ve sudan olsun derdi
birgün yağmurunu solgun bir kıza verdi
ince bir ölünü olacak onun dediler.

IV.
güvercinler iniyor yüzün seçilmiyor sesten
bir avlunun ortasında ışıklarla yıkanıyorsun
ben seni bunlarla tanıdım işte üç sözcükten
sestin ışıktın karşıkoymaydın ki sevdim seni

V.
sevgilim sevgilim beni kimseye sorma
mavi bir bulutun içindeyim göğe iliştirilmiş
devşirme bir çoban yıldızıyla geçiyorum kapından
yalancı bir ay olup düşüyorum eski sulara.

Haydar Ergülen

İsmail Gül

İŞSİZLER: MUTSUZ ÇOĞUNLUK

Yarın, gençlerin sorunlarına ve istemlerine eğilmeyi önemli bir yan olarak gördüğünü belirtmişti. Bu alanda geçen dokuz sayıda yeterli olmaktan uzak kimi çabalara girişildi. Ancak aşağıda yayınladığınız yazıyla birlikte, şimdi çok daha yoğun ve kapsamlı bir çalışmaya girmekteyiz.

Tüm yurttaşlarım olduğu gibi gençlerin de kara kara düşünmelerine neden olan işsizlik ilk yazımızın konusunu oluşturuyor. Daha çok kimi bilgileri veren bu yazıyı, önümüzdeki sayıda, aynı konuda çözümler önerecek olan bir ikincisi izleyecek.

Yarın, bu çabasının okurlarının ilgisini çekeceğini ummaktadır.

Bugünlerde işsizlik çokça konuşulur, tartışılır oldu. Nasıl olmasın? Devlet Planlama Teşkilatı (DPT)nin verilerine göre, tarım dışı işsizler, DPT'nin deyimiyle işgücü fazlası, 1982 yılında 2.619.500 kişiye ulaşacak. Ulaşılan bu boyutta, "ekonominin bir numaralı adamı" Turgut Özal "Devlet istihdam kapısı değildir, baba değildir" diyor. Aynı günlerde bir kuruluş, Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu Anayasaya ilişkin görüş bildiriyor. Bildirirken işçileri işsizlerle korkutuyor. Kazanılmış demokratik hakların ortadan kaldırılması isteğinin gerekçesi işsizler oluyor. İşçilere, iş bulabilmiş "mutlu azınlık" oldukları hatırlatılıyor, hakların geriye götürülmesine razı olmaları isteniyor.

Toplumsal yasaların nesnel gücü bütün çıplaklığı ve her yönüyle yaşanıyor: Azalan kâr oranlarıyla birlikte ortaya çıkan günümüz bunalımı yedek sanayii ordusunu yükselen bir hızla artırıyor. Yedek sanayii ordusu ücret düzeyini ayarlamanın, kârları aynı düzeyde tutmanın bir mekanizması olarak kapitalist üretim biçiminin içinde var. Sistemin işleyişinin dışındaki etmenler, nüfus vb. ne olursa olsun. Diğer bir deyişle, yedek sanayi ordusu artık değerin kapitali normal ölçüde besleyemeyeceği noktaya ulaşılmamasının, birikimin gecikip yavaşlamamasının gerekli koşulu. Makine ve işgücünün yerdeğişiminin yanı sıra bunalımlar ve çökmeler, kapitalizmin işleyişine özgüdür ve yedek sanayi ordusunu oluşturan, tazeleyen, artıran kendiliğinden bu mekanizmadır.

Yedek sanayi ordusunun varlığı, çalışanların artan biçimde sömürülmesini olanaklı kılıyor. Bu da yeniden yedeklerin saflarını sıkıştırıyor. "Şayet işçi sınıfının istihdam edilen bölümü fazla çalışmaya sonuna kadar sömürülmese, o zaman sadece işsizlik yok olmakla kalmaz, aynı zamanda nüfusun normal üretim sürecine yetmeyeceği bir durum bile ortaya çıkabilir. Fakat o zaman kapitalizm de artık kapitalizm olmaz." (N.A. Zagolov, Ekonomi Politiğin Temelleri, s. 301) Bu, kapitalizmin insan doğasına aykırı işleyişinin zorunlu belirleyici olduğu da demek değildir. Kuşkusuz sistem içinde köklü çözüm yok ama nisbi azalmanın olasılığı da unutulmamalı.

24 Ocak sonrası izlenen, 12 Eylül'den sonra da daha "ciddi" uygulandığı belirtilen moneterist politikanın, işsizlik olgusuna bakışı çok açık: İşsizliğe bir dengesizlik, sistemin işleyişini aksatacak bir dengesizlik, olarak bakılmıyor. Tek dengesizlik olarak enflasyon görülüyor. İzlenen ekonomik politikayla Freidman arasındaki yakınlık da bilindiğinden ve bu teoride istihdam sorununun "der olmadığı" da çok açık olduğundan, bu şaşırtıcı olmuyor. Freidman için önemli olan, herhangi bir fiyat düzeyinde ekonominin istikrar bulmasıdır. Ona göre her ekonomide doğal bir işsizlik sınırı vardır. Bu anlamda istihdamı artırmaya çalışmak palahlık yaratır ve tam istihdam bir lükstür.

Keynesçi reçetelerle çözülemeyen enflasyon ve işsizliğin bir arada yaşanmasına getirilen çözüm, devletin ekonomik birimlerin rasyonalitesini bozan müdahaleciliğe son vermesidir. Piyasa güçleri kendi haline bırakılırsa sorun kendiliğinden çözülecektir. Bunun da sonucu "devletin istihdam kapısı" olmaması ve işsizliğin politik ve sosyal tehlike sınırına kadar önemsenmemesidir. Yapılması gerekense önemsetmek ve zorlamaktır. Burahmın yükünün işgücüyle yaşayanların çekmesinin önlenmesidir, en azından nisbi sonuçlara ulaşmaktır.

İşsizlikle ilgili çokça konuşulan bir konu, işsiz sayısının çeşitli kaynaklara göre değişmesidir. Bir gazeteye göre "bulmaca" oluşudur. DPT'nin 2.275.300 rakamı ortadayken (1981), DPT Teşvik Dairesi Başkanı televizyonda işsiz sayısına ilişkin 900 bin rakamını duyuruyor. Bu yüzden "bulmaca" olan işsiz sayısının nasıl hesaplandığını ortaya koymak öğretici olacak, hem politik, hem pratik anlamda. Niye aynı şeyi ölçme savında ayrı rakamlar var? Hangisi anlamlı?

İşsiz sayısını ülkemizde üç ayrı kuruluş belirliyor. Devlet Planlama Teşkilatı (DPT), Devlet İstatistik Enstitüsü (DİE), İş ve İşçi Bulma Kurumu (İİBK). İkisinin adının başında devlet olan bu üç kuruluşun verilerine göre işsiz sayıları tabloda görülüyor. Ancak bu tabloda tarımsal işgücü fazlası yer almıyor.

TABLO 1

İİBK	263.354 (1980 İstatistik Yıllığı)
DİE	1.951.300 (Genel Nüfus Sayım sonuçları)
DPT	2.032.000 (1981 Programı)

Bu rakamlara bakarak sorunu bulmaca haline getirmek istemiyoruz. Rakamlar kendi içlerinde tutarlı bir mantığa sahipler. Bulmaca olarak göstermek değişik bir gazetecilik üslubunun sonucu.

Bunlardan İİBK verileri, kendisine iş bulmak için başvuranlardan belli bir yer için başvuranların ve halen işte olanların çıkartılmasıyla bulunuyor ve adına da "açık işsizler" deniliyor. Ancak bu veriyi ciddiye almak zor. Bu, hem kendilerinin 1978-78 "işgücü piyasası özel anketleri", hem de DİE 1966-69 "işgücü hane halkı anketleri"nin zorunlu sonucu. Anketlerin gösterdiği şu: İİBK aracılığıyla iş arayan her işsize karşı iki veya üç işsiz başka kanalları kullanıyor. Başka nedenler de var: Başvuran işsizler durumlarını üç ayda bir bildirmek zorundalar. Bildirmezse açık işsiz sayısı azalmış olur. Oysa yine İİBK 1981 Aralık Basın Bültenine göre işsizlerin % 66'sı üç aydan daha fazla, % 29'u da sekiz aydan daha fazla süredir iş arıyor. Bütün bunlara rağmen, işsizliğin bileşimini göstermek amacıyla en kaba verileri kullanmak olası. Fakat kimilerinin gördüğü gibi de tüm işsiz sayısını bununla sınırlı görmemek gerekiyor. Görülür ve gösterilirse, aldanılır ve aldatılır. Ya kötüniyet ya da saflık işin içine girer.

DİE'nin verilerine gelince, bunlar beş yılda bir yapılan genel nüfus sayımlarına (GNS) dayanıyor. Sürenin uzunluğu güven azaltan bir unsur. Güvensizliği doğuran daha temelli başka nedenler de var. Bunlar DPT'nin işsizlik göstergelerinde de kullanıldığı için çok daha önemli. Aşağıdaki tabloya bakmak bunu anlamaya yetiyor.

TABLO 2 (Bin kişi)

Öğrenciler	1.400.0
Boşta gezer	2.685.6
Toplan genç (GFN) (15-24 yaş)	4.085.6
Kadın	3.867.5
Erkek	372.6
Toplam orta yaşlı GFN (25 - 54 yaş)	4.240.1

Kaynak: DİE, 1980 GNS sonuçları
GFN: Gayrı faal nüfus

Önce bir özelliği belirleyelim: GFN ile 15 ve daha yukarı yaşta olup da ne iş arayan, ne de bir işi olan bu tabloda gösteriliyor. Ev kadınları, rantiyeler, sakatlar, emekliler, öğrenciler vb. bunların arasında. Tabloda iki şey çok çarpıcı: 15-24 yaş GFN'un yarısından çoğu öğrenci değil ve iş aramıyor. 25-54 yaş GFN'un hemen hemen tümünü kadınlar oluşturuyor. Bundan çıkan sonuç şu: DİE'nin işsiz sayısı, gerçeğinden -en hafifinden- üç milyon daha az. Bunu söylemek kurnazlık olmasa gerek. Nüfus sayımı sırasında, aslında iş arayan, üniversite giriş sınavını kazanamamış genç kadın, kendisini "ev kızı" olarak beyan ediyor. Aslında iş arayan evli kadınların bir kısmı da aynı biçimde "ev kadını" beyanında bulunuyor, istatistiklere de böyle yansıyor. Örnekleri çoğaltmak olanaklı ama sanırım bu kadarı yeterli.

Nüfus sayımlarının bu sonuçları kendisiyle sınırlı kalmıyor. Daha kötüsü DPT'nin hazırladığı yıllık programlara ve planlara da yansıyor. Nasıl yansıdığına ve DPT'nin işsiz sayısını ve oranını nasıl hazırladığına geçmeden DPT'nin her yıl oynanan "uzman görüşü"ne göre düzeltilen "emek piyasası" tablolarına bakalım.

TABLO : 3

	1979 yılı için 15 yaş (bin kişi) 1980 Programı	1981 Programı (+,−)	1982 Raporu (+,−)
I- Sivil işgücü arzı	16.646	+ 164	+ 259.2
II- Sivil işgücü talebi	15.006	+ 250	+ 232.6
III- Tarım dışı işgücü fazlası	1.640	− 94	+ 26.6
IV- Tarımsal işgücü fazlası	640	0	0
V- Yurt içi toplam-işgücü fazlası	2.340	− 86	− 26.6
VI- Yurt içi toplam-işgücü fazlası oranı %	14.06	− 0.66	− 0.66

	1980 Yılı için 15 yaş (Bin kişi) 1981 Program	1982 Program +, −	1978 yılı için 15 yaş (bin kişi) 1979 Program	1982 Rapor +,−
I-	17.342	− 159.4	16.411	+ 239.1
II-	15.310	+ 78.7	14.907	+ 342.3
III-	2.032	−1.080.7	1.507	− 113.2
IV-	700	0	7.20	0
V-	2.732	− 80.7	2.224	113.2
VI-	15.8	− 0.37	13.6	− 1

Kaynak: DPT, 1979, 1980, 1981 programları ve DPT, Türkiye'nin İnsan Gücü ve İstihdam raporu, 1982, teksir

Tabloya söz eklemek gerekmiyor aslında. Aynı yıla ait gerçekleşmiş rakamlar yıldan yıla 100 bin, 200 bin hatta bir milyon değişebiliyor, hepsi de sözde aynı yıl için aynı şeyleri söylüyor. Şaşmamak olası mı? Gazeteler "işsiz sayısı bulmaca oldu" derken çok mu haksız? Bu tabloya bakarak bir şeylerin döndüğünü düşünmemek olası mı? İşsiz sayıları ya arz ya da taleple, bazen ikisiyle de oynayarak, istatistikçi argosuyla yıllara "yediriliyor". Türkiye son yılların en büyük bunalımını yaşayacak ve bu işsizlik oranlarının artışında çok önemli bir etki yapmayacak, olmaz öyle şey.

TABLO 4

Yıllar	İşgücü fazlası artışı %
1978-1979	1.31
1979-1980	1.43
1980-1981	1.45
1981-1982	1.29

Olmaz, çünkü, 1962-77 yılları arasında yaratılan yıllık ortalama yeni istihdam 50 bin kişiyken, 1977-81 yılları arasında yaklaşık 6 bin kişiye düşecek. Tarımsal işgücü fazlasının aynı kaldığı durumda bunun işgücü fazlası artış hızını artırması gerekmez mi? Hem de işgücü arzı artarken.

DPT'nin bu rakamları nasıl bulduğu sorusunun yanıtı oldukça basit: Önce bir arz hesaplanıyor, sonra talep aradaki farka, tarım istatistikleri ve "uzman görüsü" yardımıyla bulunan tarımdaki gizli işsizler eklenerek toplam yurtiçi işgücü fazlası bulunuyor. Sorunun düğüm noktası arz ve talep miktarlarının nasıl bulunduğudur.

Arz miktarı bulunurken kritik değer, işgücüne katılma oranı (İGKO) adı verilen orandır. Bu orandaki aşağı yukarı oynamalar arz miktarını küçük ya da büyük gösterecektir. Bunu yapmak oldukça kolaydır.

$$\text{İGKO} = \frac{\text{İstihdam} + \text{işsizler}}{\text{Tüm nüfus (15 + yaş)}}$$

Sayım yılında 15 ve daha yukarı yaş için oran hesaplanıyor. Sayım yılları arasındaysa bulunan bu oran, 1950'den beri süregelen öğrenim yılının uzaması, emeklilik yaşının düşüklüğü vb. etkilerle, yumuşak düşüye uygun olarak bir ya da iki puan düşürülüyor. Düşürülmüş bu oran, Türkiye'nin en güvenilir istatistikleri ve projeksiyonları olan ilgili yaş grubu nüfusla çarpılarak arz miktarı bulunuyor. İGKO'nındaki düşüş 1950'de % 88.4 iken 1960'ta % 79.5, 1980'de 961.5 biçiminde. Bu nüfus sayımlarına ilişkin yaptığımız itiraz saklı kalmak üzere normal karşılanabilir. Normal olmayan şu: "1978'de % 67 olan işgücüne katılma oranının 1950'den beri görülen yumuşak azalma eğilimini sürdürerek 1983'te % 63'e ineceği varsayımına göre 1978'de 16.4 milyon olan sivil işgücü 1983'te 17.5 milyona çıkacaktır." (DPT, 4. BYKP, s. 249) Sözü edilen rapordan hesap edilen İGKO'lar ise şöyle:

TABLO : 5

İşgücüne katılma oranları

1977	1978	1979	1980	1981	1982
0.6415	0.6320	0.6231	0.6150	0.6141	0.6141

Kaynak: DPT, Türkiye'nin İnsangücü ve İstihdam Raporu, 1982, Teksir, s. 34

Planın söylediği 1978 İGKO ile raporun belirttiği İGKO arasında 0.04'lük bir fark var. Bunun sonucu, işgücü arzının dolayısıyla işsizliğin % 4 daha az yani 1 milyon 53 bin kişi daha az gösterildiğidir. Hangisini doğru kabul edeceğiz, ciddiye alacağız?

Talep miktarıysa, sayım yılları için, sayım sonuçlarından elde edilen miktarlardır. Ara yıllar için yapılan tahminler, sayım yılı için yıllık katma değerin istihdama bölünmesi sonucu bulunan katma değer/istihdam esnekliğine dayanıyor. Bu esneklik planda gösterilen yıllık sektörel katma değer tahmin değeriyle çarpılarak sektördeki toplam çalışan bulunuyor: Bunların toplamı, toplam talep miktarını veriyor. Burada eğer esneklik olduğundan büyük alınırsa, talep miktarı artacağından, işsiz sayısı azalacaktır. ESnekliklere gözatmak oldukça ilgiç fakat sözü uzatmadan söylemek gerekli: Türkiye'de çeşitli kurumuşların işsizlikle ilgili verilerini çok ciddiye almak olanaklı değil. Ancak, kötülerin iyisinin seçildiği koşullarda, daha iyisi yapılıncaya kadar kullanılabilecek gösterge DPT'nin rakamlarıdır.

TABLO : 6

Yaş grupları	Aralık 1981 Toplam işsizlere oranı %		Aralık 1980 Toplam işsizlere oranı %	
14 ve daha az	0.6		1.5	
15-19	15.7	52.6	17.6	54.0
20-24	36.9		36.4	
25-29	25.0		22.6	
30-34	11.6		11.4	
35-49	5.4		5.5	
40-44	2.8		2.8	
45-64	1.0		2.2	
65 ve yukarı	0.1		0	

Kaynak: İİBK, 1980 İstatistik Yıllığı ve İİBK, Ocak 1982 Bülteni

Tabloya bakmak öğretici. 15-25 yaşlar arası gençler işsizlerin yarısından fazlasını oluşturuyor. Gençler işsizliğin yükünü çekenler oluyor. Türkiye'de de, benzer yapıların olduğu diğer ülkelerde de.
Öte yandan genel olarak işsizlerin durumu da kötüleşiyor. Genelde kötüleşme, işsizlerin büyük çoğunluğunu oluşturan gençlerin durumunu daha da çekilmez yapıyor. İşsiz kalma süresi de artıyor. Hem de, İİBK'na her üç ayda bir gidip kaydını yenieteceк kadar ısrarlı olanları gösteren İİBK istatistiklerine göre:

TABLO : 7

İş bekleme süreleri	Aralık 1980 Toplama oranı %	Aralık 1981 Toplama oranı %
15 günden az - 3 ay	36.7	34
3 ay - 8 aydan fazla*	63.3	66
8 ay ve fazla*	42.2	44.1

* 1980 verilerinde 6 aydan fazla
Kaynak: İİBK 1980 istatistik yıllığı ve 1982 Ocak Bülteni

Yaz Sürgünü

Kanayan yüreğine ülkemin
İncinmiş ev içleri sokulmuş
Ak kaianfiller pencerelerde
Ağlatmasa ay ışığını
Çekip gitmezdim
Yağmur kokan sokaklara

Çekip gitmezdim
Çiçekli boylarına
Irmağın

Ahmet Ada

Çok açık 8 (6 ay) ve daha fazla süredir iş arayanlar 1981 yılında daha da artmış, işsizler eskisine göre daha uzun süre işsiz kalıyorlar. Giderek sürekli işsizler oluşacağını düşünmemek elde değil.

Bilindiği gibi İİBK kayıtlı işsizler, işsizlerin çok küçük bir parçası. Her İİBK aracılığıyla iş arayana karşın iki, üç başka yollarla arayan var. Daha önce söylediğimiz bu gerçeği bir başka tabloya daha bakarak tekrarlayalım.

TABLO : 8

İşgücü fazlasının durumu (Ekim 1981 başı)
15 - yaş (bin kişi) İşgücü fazlası miktarları

	1979	1980	1981
İİBK'na kayıtlı işsizler	169.1	244.8	294.5
Başka kanallarla iş arayanlar	533.5	651.5	680.8
İş aramayan ya da ümidi kırılmış işsizler	964.0	1.055.0	1.300.0
Tarım dışı işgücü fazlası	1.666.6	1.951.3	2.275.3

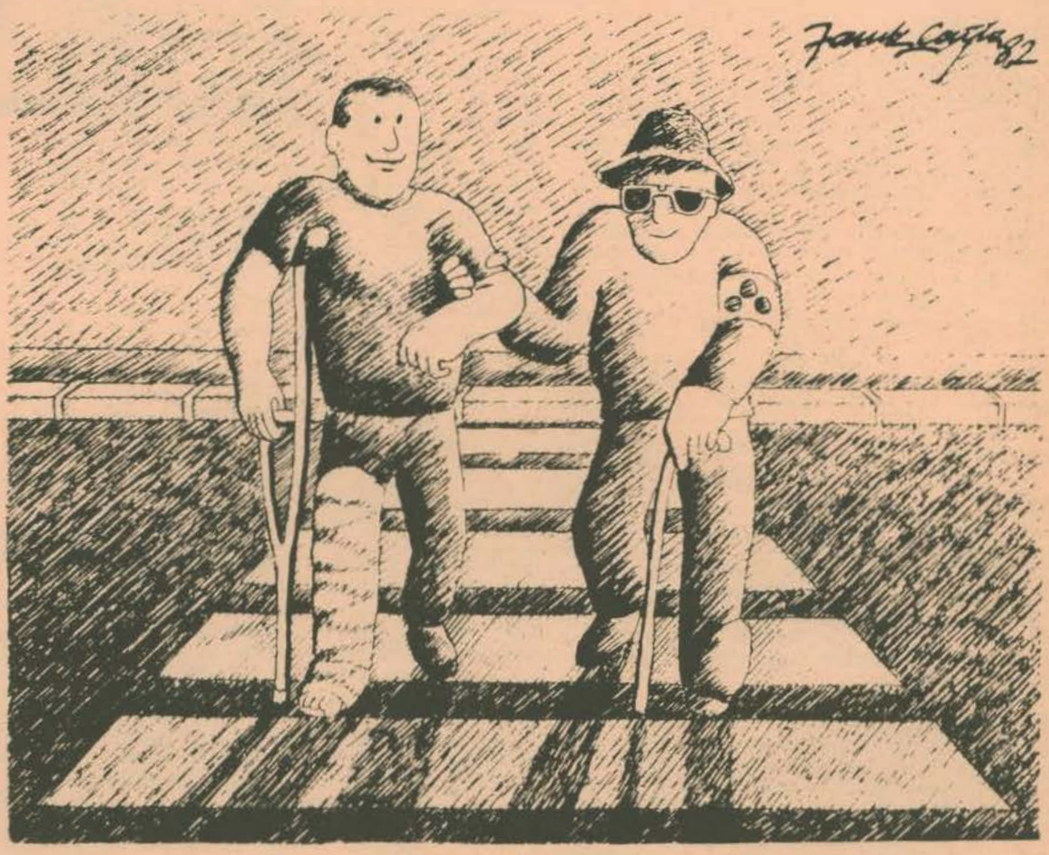
Görülüyor ki, tarımdışı işgücü fazlası içinde "ümidi kırılmış işsizlerin" sayısı artıyor, artacağa da benziyor. Bu durumda bekleme sürelerine ilişkin göstergelerin de bir anlamı kalmıyor.

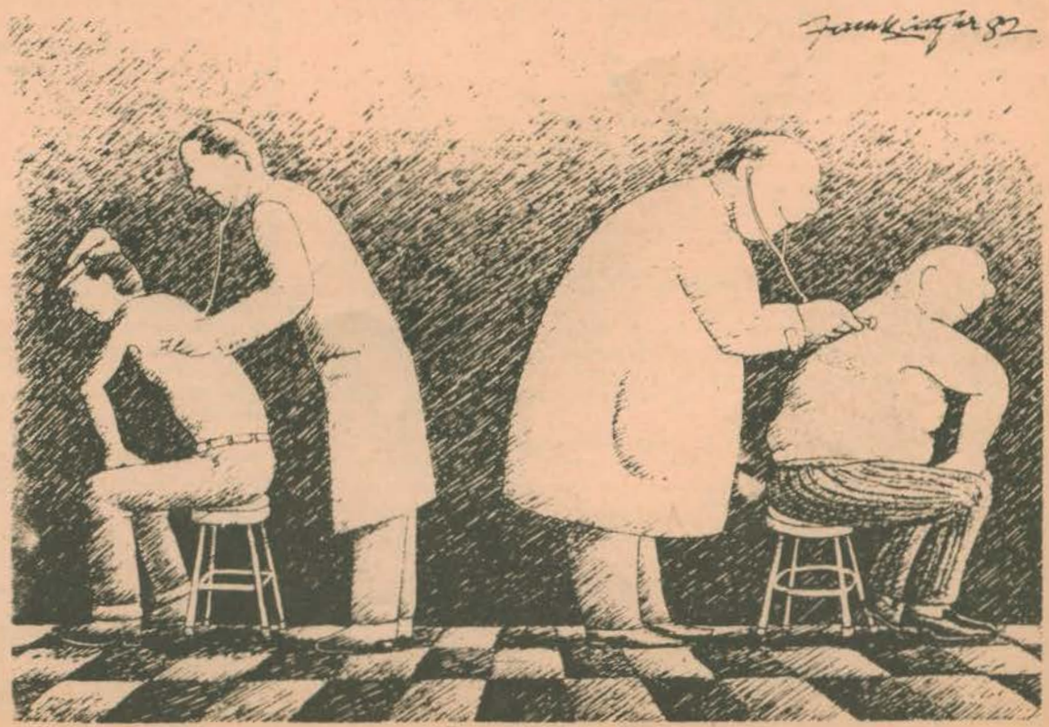
24 Ocaktan sonra yeni açılan işyerleri geçen yıllara göre hem mutlak sayı olarak, hem de oran olarak düşüyor. İflaslar benzer biçimde artıyor. Önemli kamu yatırımları erteleniyor. Yüksek faiz politikası özel yatırımın düşmesine neden oluyor. Bu koşullar altında, işsizliğin çözümüne ilişkin önerilerin gelmemesi doğal. Ama öneriler var. Hem sistem içinde ama daha çok sistem dışında.

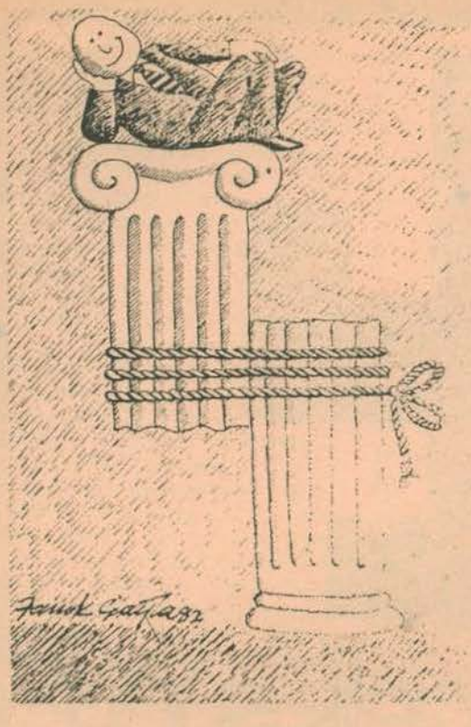
Sorun edinmeyenlerin, sorun edinmediği konuyu, işsizliğin önlenmesine ilişkin politikaların tartışmasını da bir başka yazıda ele almaya çalışacağız.

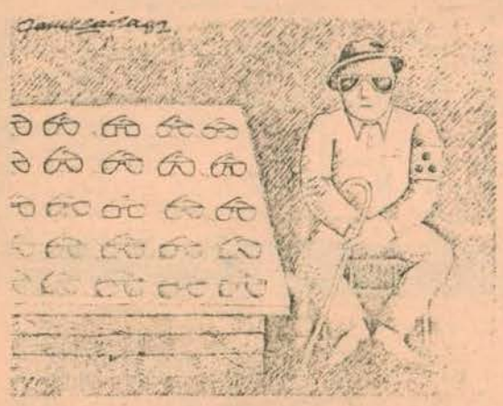
faruk çağla

1957'de İstanbul'da doğdum. Kabataş Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun grafik bölümünü kazandım. Aynı okuldan, bir yıl beklemeyle 1980'de mezun oldum. Lise ve yüksek okul yıllarımda yaşamımı tabelacılık yaparak kazanıyor ve aileme elimden geldiğince yük olmamaya çalışıyordum. Grafik bölümünü, tabelacılık mesleğindeki bilgim ve deneyimim nedeniyle kazandım diyebilirim. Grafik öğrenimimin son yıllarında çeşitli yarışmalara katıldım. Birçok sergide yapıtlarım sergilendi. Çeşitli ödüller aldım. Örnekse; 1979'da Manisa Belediyesi amblem yarışması 3.lük ödülü, 1980'de Kuşadası Belediyesi amblem yarışması birincilik ödülü, 1982 İstanbul Eczacı Odası "İlaç, Eczacılık, Halk Sağlığı" büyük ödülünü sayabilirim. Küçükken geçirdiğim bir rahatsızlık sonucu sol ayağım her yıl eğriliyor ve kısalıyordu. İki kez ameliyat oldum. Beni iyi edeceğine söz vereninlü bir profesörün beni asistanına bırakması ve ameliyatta yanlış aygıt kullanılması sonucu hiç yürüyemez duruma geldim. Doktorlar tam anlamıyla beni "iyi etmiş"lerdi. İşte bu olay yaşantımın dönüm noktası oldu... Ekmeğimi grafiker olarak kazanmaya hazırlanırken, içinde bulunduğum özel durum beni karikatüre yöneltti. Hastanedeki insan davranışlarının adaletsizliği, sakatların çektiği çileler, nasıl sakat kaldıkları, kısacası geneldeki tüm bozuklukların sakatlara yansıması beni o denli etkiledi ki, bunları karikatür yoluyla insanlara iletme duygusu temel gereksinmelerim kadar önemli olmaya başladı. Sakatlığı yaşayan ve duyumsayan biri olarak espri üretmek ve yaratmak zor olmadı. Ayrıca grafik eğitimimden gelen sabırlı ve titiz işçilikli görsel anlatım biçimini de ekleyince, kanımca evrensel düzeyde işler ortaya çıktı. Eğer sakat kalmasaydım, daha doğrusu "tıp kazası" başıma gelmeseydi, karikatürcü falan olmayacaktım. Ve böylece içinde yaşadığım "maddi gerçekler" sanatımda ve özellikle kolayca yaygın anlatım aracı olan "karikatür"de biçimlendi ve yansıdı. Ve böylece bir sergi oluştu. Sergide yer alan karikatürlerimi bir albümde toplayıp, onun geliriyle tedavi olma olanaklarını araştırmayı düşünüyorum. Halen çeşitli yarışmalara katılıyorum. Bu arada Abdi İpekçi'nin anısına düzenlenen, Milliyet Sanat Dergisi'nin Afiş Yarışmasına katıldım. Sanat dünyamızda varolan ideolojik yanlışlık orada da kendisini gösterdi. "Kültürümüzün geleceğine sahip çıkalım" diye açtıkları afiş yarışmasında, "Kültürümüzün Osmanlı geçmişine sahip çıkan" afişlere ödül verildi... Tüm bu yanlışlara ve çıkmazlara rağmen, yine de oturduğum yerden "sanat üretim sürecine" büyük bir çabayla katılıyor ve gelecekten mutlu olduğumu yinelemek istiyorum. Yarınların bizim olacağına ve yanlışsız sanat üretiminin gerçekleşeceğine inanıyorum.









ORHAN ALKAYA

1958 İstanbul doğumlu.
Tiyatro oyuncusu.
İlk şiirleri Yarın'da yayımlanıyor.

Bir Telefon Konuşması

bir akşamüstü bütün ağaçlarını
hışırdayarak dolaştığım sokak aralarında
tutkularınıza benzeyen gözyaşlarınız
ıslattı gömleğimi
neşeyi kalkan
acıyı vurucu güç
diye kullanan
siz
-sen demeyişimi bağışlar mısınız?-
esrik bakışlarınızda titreşen heyecan
ölüm caddelerin kıyısındaki
deniz
kadar müthiş
bir o kadar tutarsız
ve inanın
dörtte dört
kadınsınız

kıyı kahvelerinde Gencebay
çay kaşıklarıyla bağlanıyor
Rodrigo'ya
herkesin çizdiği kendi portresidir
tahta masaya
sarhoşluğum sarhoşluğunuza doyamıyor
sarhoşluğum
sarhoşluğunuzda niyetsiz ayılmaya

ağlamamalıydınız öyle, dayanamıyorum
sarhoşken bakmamalıydınız gözlerime
ellerim ellerinize tutsak
dudaklarınız dudaklarımda ortanca
ajans haberlerinde genç ölümleri sayıyorum

balkonlarda kuruldu bile
akşamüstü pazarları
genç kızlar yaşanmamış şarkılarda neveser
göbekli tüccar gülüşmeleri zehirliyor
zakkumları
-dün gece miydi Sacco'yla Vanzetti'ye ağlaştığınız?
göğüslerinizde uyanmak
her sabah başka keder

hangi ufka yaslandınız gene
sesinizi tanıyamadım telefonda
biraz çarpıntılı, çokca ürkek
ocakta yemeğiniz vardı galiba
-söylemeliyim, istemesem de üzülmenizi-
kocanız herşeyi biliyor aslında

3 Ağustos 1981

Tarla Kuşu Neden Uçmasın

(bir acı şarkı düştü dudaklarıma,
kelebeklerin kanatlarında dolaştığım gökyüzü
dindirmez oldu ağrısını gönlümün.
neredeyim, nicedir burdayım, neden,
tarla kuşu neden uçmaz şarkısını söylerken.)

Atalarımdan kaldı bana bu çehre,
Devlet yıkıp, devlet kurmuş bir soydan
bu özgürlük tutkusu,
bu kanatlı karınca coşkusu...
Yeni dünyalar aradun ben
onlardan uzak,
cebimde düşler ve ıtır kökleriyle
koyuldum yola,
Nemli dudaklarda konakladını geceleri,
yumruğumu bulutlara kaldırdım bulvarlarda,
hırçın, inatçı ve çocuktum; umursamadım
serçe, ardıç ve menekşeden gerisini...
Yakamozlardan el aldım geceleri,
doldurdum avuçlarımı,
uzattım...
Yandı avuçlarım, bir ışık yayıldı
gövdeme...
Ve bir geceyarısı uyandığımda
pusulam yoktu yanıbaşımda,
Bir deniz feneri yanıp sönüyordu
ıssızdı yörem...
Cebimde
bir ıtır kokusu yayıldı doğaya,
Puhu kuşundan Sisyphos'u,
dolunaydan Endimion'u
ve Boby Sands'dan
tarla kuşunu dinledim,
Cebimde
boy atmış bir ıtır vardı yalnızca....

(ne dönmek isterim, ne kalmak bu yerde,
ayrılıklara biçildi ömrüm, durağun yok,
beni aramayın, ben sandığınız bende.
neredeyim, nicedir burdayım, neden
tarla kuşu neden uçmaz, şarkısını söylerken..)

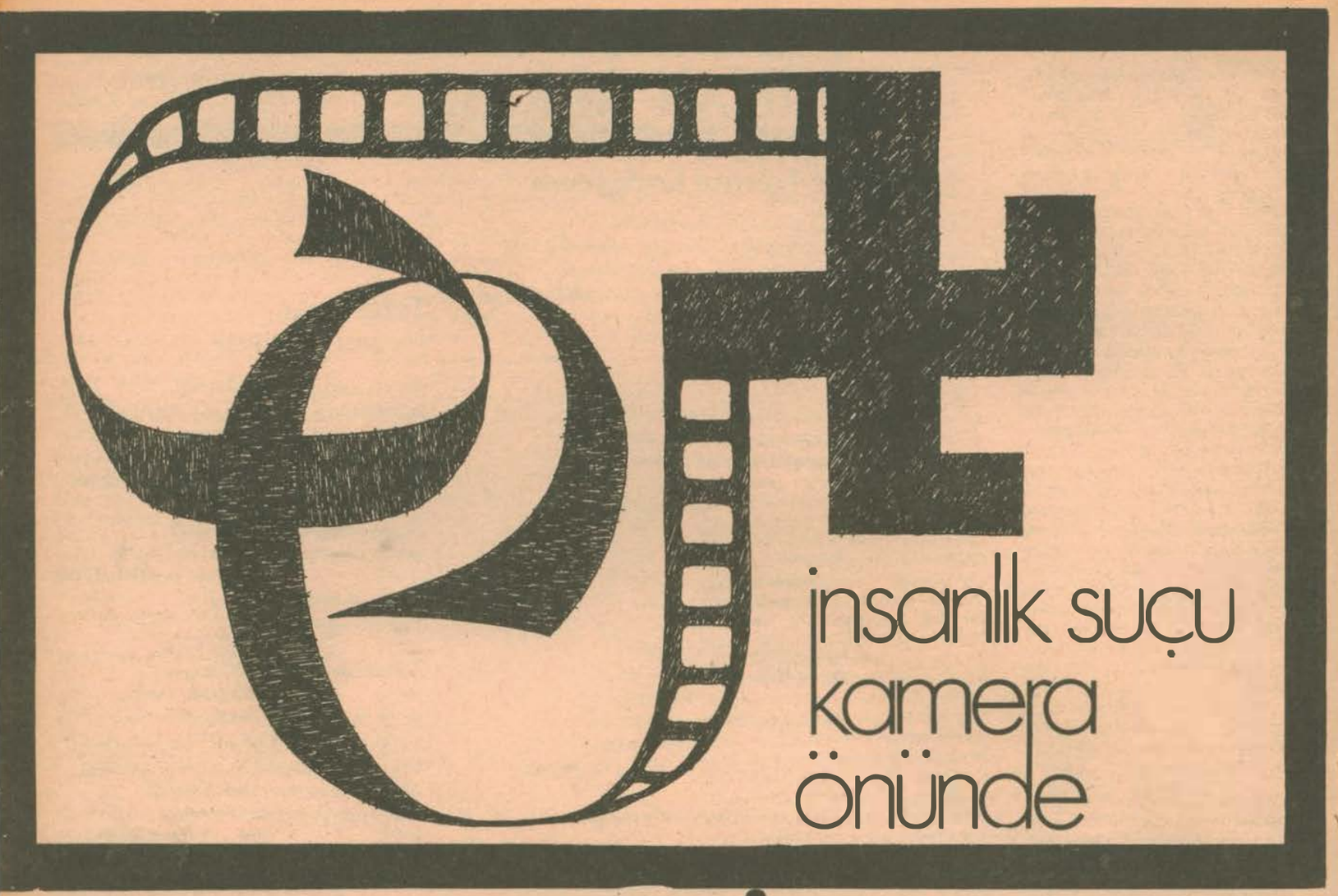
12 eylül 1981

İki Umutsuz Rubai

Senin için mavi minör güzellikler diliyorum küçük kızım,
Yanılsama bu inan; Yevgeni Onyegin onaltı yaşın Romeo'su değildir.
Endymione düşünde varır aşkına, yalnız ölür Peçorin,
Ah küçük kızım! şafağı özleyen gecemin senden çektiği nedir?

Evet çılgınlık, arabesk kıyılarda öttürdüğüm bu madrigal ıslıklar,
Şairin coşkusuna takılmayacak kadar bilinçlidir senfonik tarih.
Bütün iklimler değişti, unuttum söyleyeceklerimi; artık susuyorum,
Bu köpüren galeride ne zaman görüneceksin ey sefil Mesih?

18 Aralık 1981



NAZİ SİNEMASI, PROPAGANDA SİNEMASI

Oğuz Makal

Bu yazıda Alman faşizminin siyasal/tarihi açıklanması değil, Nazi sineması ve propaganda ilişkileri konu edilmektedir. Kuşkusuz böylesi sınırlı bir çalışma, bir dizi eksiklikleri beraberinde getirecektir. Ama Nazi sinemasının değerlendirilmesinde asıl eksikliğin "ürkütücü boyutlara ulaşan gücüyle" ve psikolojik savaş aracı özelliğiyle Nazi propagandasının gözardı edilmesi olacağı da bilinmektedir.

"Faşizm" üzerine titiz çalışmalar yapmış N. Poulantzas'ın "Faşizmin Halk Etkinliği" başlığını taşıyan incelemesinin sonunda alçakgönüllülükle belirttiğine benzer sözlerle "benim de şu kısa araştırmada çoğu kez yeterince açık olmayan siyasa/kültür ilişkilerinin kıyısına bile varamadığım da bir gerçek"tir.

Almanya'da faşistleşme sürecinin yükselmeye başlamasıyla devlet aygıtları kuşatılmış, Naziler ideolojik ve baskı aygıtlarının içine yoğun biçimde girmeye başlamıştır. 1933'de "parti ve devletin birliği"nin ilanıyla, devletin baskı aygıtları partiyle kaynaşmıştır. Denilebilir ki, "nasyonal-sosyalist partinin başlıca rolü artık devletin ideolojik aygıtlarına kaymış, bu aygıtların baskı aygıtları adına denetimini yapan bir ara halka haline gelmiştir."[1]

Nazi önderlerinin doğrudan denetimindeki siyasi polis (Gestapo) ve SS'in 1934'de birleşip tek komuta altına girmesi (Himmler'in komutası), devlet aygıtına yeniden çekidüzen verilirken, 1936'da tüm polis güçlerinin SS-Gestapo egemenliğinde birleştirilmesi, "Önderin iradesi'nin (Führerprinzip) doğrudan doğruya ete kemiğe bürünmüş biçimi sayılan"[2] bu gücün etkinliğini hem baskıcı, hem ideolojik olarak artırmıştır. Böylece devlet aygıtının tüm dallarına otoriteyle müdahale edilebilmiş, "siyasi polis egemen aygıt oldukça, onun özgül ideolojisi de geri kalan aygıtlara ve toplumun bütününe"[3] yayılmış. Himmler'e göre bu gelişmeden *"ulusun bütün üyelerinin bütünsel ve sürekli eğitimi ve böylece her bireyin durumunun sürekli denetlenmesi imkanının sağlanması"* sonucu çıkmıştır. Devletin ideolojik aygıtlarına gelince, Poulantzas'a göre "bu aygıtlara devlet hiçbir zaman el koymadı: yayın, gazeteler, sinema, okullar, vb. hepsi özel yapılarını sürdürdüler -hiç değilse sahiplerine kâr getirmek- bakımından. Ama bu aygıtların üyeleri kamu kuruluşlarına bağlanmak zorunda bırakıldılar: Sanat, müzik, tiyatro, edebiyat, basın, radyo ve sinema için "Reich konseyleri"ne girdiler. Bu kurulların kararları kanun kuvvetindeydi ve önderlik ilkesi Nazi partisi üyeleri yararına uygulanıyordu. Dolayısıyla ideolojik aygıtlar en çok parti dolayımıyla baskı aygıtlarına tabi kılındı: Ama Goebbels zamanında baskı aygıtlarının doğrudan müdahalesine de sürekli olarak rastlanır."[4]

Faşizmin halk etkinliği -faşizme karşı yürütülen bir dizi mücadeleye karşın- bir gerçek ve o denli de şaşırtıcıysa, nasıl yapmıştır bunu? İtalyan faşizmi için Macciocchi'de bu soruya yanıt arar: *"Birbirine sımsıkı bağlı bir örgütsel, ideolojik, hatta ahloki öğeler ağının yardımıyla. Ama özellikle de sistemin* hükümet tekniği *olarak taşıdığı bazı özel sistemler sayesinde. Yani bugün mass-media (kitle iletişim araçları) dediğimiz şeyin denetimini elinde toplayarak."*[5]

Devletin ideolojik aygıtlarından "iletişim aygıtı" (radyo, sinema, basın, vb.) öteki aygıtlardan ayrıcalıklı egemen bir konum edinirken (aileye, okullara, kiliselere göre), Poulantzas'ın çözümlemesiyle "ideolojik müdahalenin belirleyici önem taşıdığı geniş tabanlı bir rejimde *propagandanın* önemi yüzünden egemen yere sahip" bulunmaktadır.

Bir tanımlamadaki gibi "propaganda bir mesajlar bütünüdür ve bunun kitlelere aktarılabilmesi için bir aracın üzerine bindirilmesi gerekmektedir."[6] Ama "basın" gibi klasik araçlar değildir aranan; Hitler'in de gücünü bildiği söylenen sinema,[7] sonraları Marshall Mac Luhan'ın sıcak araçlar arasında sınıflandırdığı, Hitler ve Nazizmin halkı etkilemesinde özel bir yeri olduğunu belirttiği -Nazi ideolojisi pek önemsemiyor- radyo gibi araçlardır. Çünkü,

Macciocchi'ye göre, "Faşizm döneminde, iletişim biçimlerinin *bilinçaltına* bir içerik olarak inmeyi amaçlayan haber'in üstlendiği dev bir propaganda yelpazesi sözkonusudur." Faşist söylemler radyo, filmler, belgesel-haber filmleri, müzikli kitle yürüyüşlerinden askersel bir dizi gösteriye dek yeni biçimlerde taşınmaktadır.

Macciocchi'ye göre, kitlelerin üstyapılarını elde etmedeki gücünü faşizm, kitle iletişim araçlarının yanı sıra "kitle ruhbiliminden geçirerek kullanmıştır: Kişinin yakasını bırakmayacak biçimde bir imgenin üst üste kullanılmasından düzmece bir devrimci dil kullanmaya..."[8] dek uzanan ve değişik örneklerle çoğaltılabilecek bir propaganda stratejisi içinde. Propaganda eyleminin bu tür görünümüyse Pavlov'un köpekler üzerinde denediği ve herkesce bilinen ünlü Şartlı Refleks kuramıyla açıklanmıştır. Pavlov'un zili ne koşullanan denek köpeği yerine şimdi Alman insanı vardır, Nazi propagandası da bir koşullama tekniğidir "Simgeler ve savsözler koşullanmış uyarı olmakta ve insanların doğal uyarılarının yerini almaktadır. Ellerini dimdik biçimde ileri uzatan Nazi önderleri, Führer'in bıyığı, marşlar, "tereyağı değil top yapacağız" ilkesi, Pavlov zilinin işlevini görmektedir."[9]

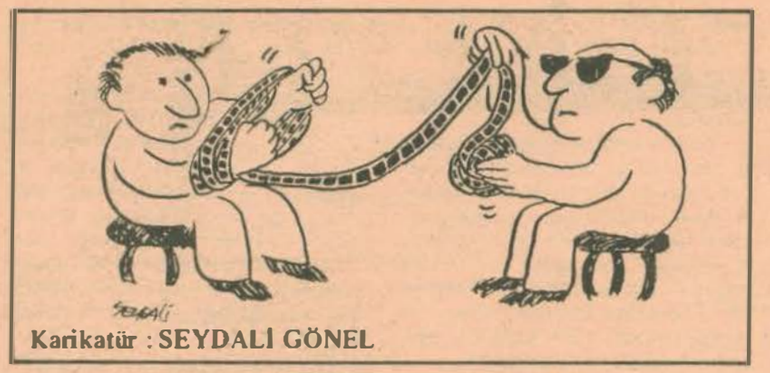
Toplumbilimci Lerner'e göre, "propagandanın siyasası değişebilir, ama, propagandanın içinde taşıdığı amaç hiç değişmeden öylece durmak zorundadır." Bu amaç, "yüklendiği siyasaya en etkin şekilde hizmette bulunmak"tır. Hitler'in propaganda bakanı Goebbels de yıllar önce benzer bir tanımlamada bulunmuştur: *"Propagandanın siyasası yoktur, sadece bir amacı vardır."*

Goebbels'in propaganda anlayışına az sonra değineceğimiz için, şimdi sadece bir soru soralım: Radyo ve sinemanın yeri "Nazi propaganda dizgesi" içinde Hitler ve Goebbels'in beklediği gibi mi olmuştur? Bu sorunun yanıtı biraz olsun rahat nefes aldırıcıdır. Örnek vermek gerekirse, 20 Ocak 1942'de Goebbels açıkça itiraf etmektedir: "Düşman radyolarını dinleyenlere ölüm cezası verildiği halde, bu radyoları dinleyenlerin sayıları geniş ölçüde artmıştır."[10]

Sinemadaki benzer örneği William L. Shirer getirir: "Seyirciler Nazi filmlerindeki sürü anlayışından kaçıyorlar, Goebbels'in Almanya'da gösterilmesine izin verdiği birkaç yabancı filme (bunların çoğu ikinci derecedeki Hollywood filmleriydi) koşuyorlardı. 1935 yıllarında o kadar çok Alman filmi ıslıklandı ki, İç İşleri BakanıWilhelm Fricc "sinema seyircisinin ihanete benzeyen davranışına karşı" bir uyarma yayımlamak zorunda kaldı."[11]

GOEBBELS'İN PROPAGANDA İLKELERİ VE SİNEMADAN BEKLENTİLERİ

Goebbels'in propaganda planları



Karikatür : SEYDALİ GÖNEL

ve kararlarına ilişkin "ilkeleri", önem verdiği noktalar, kendisi tarafından dikte ettirilen 6800 sayfalık belgelerin savaşın son günlerinde ele geçmesiyle saptanabilmiştir. Goebbels'in propaganda yetkesini yalnız kendisi ve bakanlığı üzerinde toplamak istediği, bu düşüncenin Hitler'in yetke kuramı yanı sıra, Goebbels'in iktidar ihtirasına da uygun düştüğü görülür. Goebbels için propaganda *"bir savaş aracı, bir savaş silahı"*dır. İletişim araçlarının karşı propaganda için kullanımından da bu bağlamda hep korku duymuştur. "Ne yazık ki, Sovyet halkının kulağına radyo ile erişememekteyiz" diyordu. Zira Kremlin yöneticileri, Sovyetler Birliği halkının büyük dünya istasyonlarını almamaları ve sadece yerel radyo istasyonlarını dinlemekle yetinmelerini sağlayacak kadar akıllı insanlar."[12] İşgal edilen öteki ülkelerde radyo alıcılarının halktan toplanması girişimiyse tam bir ikilem yaratmıştır. Radyo alıcıları toplanırsa halk, yalnızca direnişe ya da dayanışmaya çağıran karşı propagandadan değil, Nazi propagandasından da kopmuş olacaktı. Toplanmazsa Nazi radyo yayınlarının yanısıra başka radyoları da dinleyecekti.

Radyo yayınlarının izleyici sayısınıçoğaltmak, onları radyo başında tutmak kolay iş değildir. Bu nedenle Goebbels eğlendirici bir dizi "olta programlar" düzenlenmesini istemiştir. Savaş günlerindeyse, düşman ülkelerdeki dinleyiciyiyakalamanın, dikkati çekmenin yolunu savaş esirlerinin adlarını okumakta bulmuştur.

Goebbels'in sinemadan beklentilerine ilişkin yaygın örnek şöyle anlatılır: "Çeşitli Alman stüdyo sahiplerini toplayarak Potemkin'in bir kopyasını izledikten sonra Alman Propaganda Bakanı Goebbels *'Baylar, sizden ne istediğimi gösteren bir örnektir bu'* demiştir."[13] Bilindiğince, Potemkin'in yönetmeni Ayzenştayn, Goebbels'i sert bir dille yanıtlar, Nazilerin asla bir Potemkin yapamayacağını belirtir.

Leonard W. Dobb, Goebbels'in düşüncesini en çok çelen, ilgisini çeken şeyin *sinema* olduğunu yazmaktadır. "Haftada en aşağı üç gece film seyreden Goebbels, konulu film veya haber-filmlerini seyrederken sadece dinlenmek veya filmi yapan sanatçılarla tanışmak ve bir arada olmaktan çok, kendisine göre en bilgili bir film eleştirisinin nasıl olacağını göstermek isterdi. Konulu filmler, derdi, hem eğlendirici olmalı, hem de gerilim yaratan ve sonra bu gerilimleri boşaltan hileciklere, gizlere dayanmalıdır. Aynı zamanda dikkatli izleyicileri sadece filmdeki bir bölüm ile değil, bütün bir filmin tamamındaki hava ile etkilemeyi bilmelidir."

Goebbels haber-filmlerine ayrı bir önem verir, örneğiyse 1943 sonunda Berlin'e yapılan çok ağır bir bombardımandan sonra olağanüstü karargahtaki haber-filmi ekiplerini acele görevlendirmesidir. "Haber-filmlerinin düzenli olarak her hafta yapılmaları ve bunları etken bir propaganda değeri olan bir bütünlüğe kavuşturmak çok belalı bir iştir", demişti bir keresinde, "fakat yapılan iş herşeye değer; milyonlarca insan savaş hakkında, savaşın nedeni hakkında ve savaşın etkileri hakkında en sağlam bakışı bu haber-filmleri seyrederek kazanmaktadır." Dobb'a göre, yine Goebbels'in bu konuya ilişkin başka bir inancıysa "haber-filmlerinin diğer yollarla yapılan propagandalardaki savunulan iddialara sağlam bir delil sağladıklarıydı; görüntüsel *imajlar* -bunlar, gösterilmeden önce ne denli *manipule* edilmiş olurlarsa olsun- sözlü veya yazılı kelimelerden çok daha fazla güvenilirlik taşımaktadırlar."[14]

Gerçekte Goebbels'in "filmler yoluyla propaganda"yı öteki araçlarla propagandadan daha üstün tuttuğu söylenemez. Dobb'un bu konuda çıkardığı sonuç ilginçtir: "O'nun temel farazilerinden birisi, öyle anlaşılıyor ki, Nazi propagandasına amaç olarak kabul edilen "balık" lardan hangisinin hangi olta ile avlanabileceği bilinmediği için, bütün kitle haberleşme araçlarının birlikte ve aynı anda kullanılması gerektiği idi."[15]

Bir filmi görüp, eleştirisini yaparken şöyle demiştir: *"Bir siyah-beyaz resim görüntüsü gibi olmak zorundadır, aksi takdirde halkın kafasına giremez."* Dobb'a göre, öğreniciliği artırmak amacıyla, hangi haberleşme aracı olursa olsun hepsinin kullanımında bu basitleştiricilik ilkesini kullanmıştır Goebbels. "Önemli olan kitlelerdir, aydınlar değil." Bunun için de "tekrar ve tekrar birçok kezler" kullanılmak zorundadır, ta ki kitlenin istenilen yönde tepkilerde bulunmasına/ya da bulunmamasına/ değin. Kaldı ki, Hitler'de çok önce, "Kavgam" adlı kitabında "etkin olmak isteyen propagandanın kendisini sadece birkaç nokta üzerine teksif etmesi, bu noktaları sloganlaştırıncaya kadar kullanması; her kelimesi (kitledeki) en son kişi tarafından anlaşılıncaya kadar bunları kullanmaya devam etmesi gerekir."[16] düşüncesini ileri sürmüştü, belki bu düşünceler Goebbels'in propaganda ilkelerini oluşturucuydu.

SİNEMA ALANININ GENEL GÖRÜNÜMÜ

1932'lere dek Alman sineması canlı, etkileyici bir gelişmevresi geçirmiştir. Dışavurumcu sanat akımı en açık ve etkili örneklerini, 1919'lardan başlayarak Alman sinemasına vermiştir. Nazilerin sinema alanını tümüyle ele geçirmesinden önce, başlıca şu filmlerin adları anımsanır: "Westfront 1918, (Batı Cephesi 1918, 1930)", "Die Dreigroscheno per (Üç Kuruşluk Opera, 1931)", "Kameradschaft (Arkadaşlık,1931)" Bu filmlerin yönetmeni, gerçekçilik akımının güçlü bir sanatçısı sayılan Pabst'dır. Fritz Lang'ın cinsi sapık bir katilin ardına düşenler aracılığıyla o yılların Almanyasının ürkünç bir görünümünü çizdiği "M., Eine Stadt sucht einen Mörder (M. Bir Kent Bir Katili Arıyor)", Brecht ve Dudow ikilisinin "Kuhle Waampe (1932)"sini anmak gerekir.

O güne dek ayakta kalmış ve sonraki evrede de işlerliklerini sürdürecek yapımcı kuruluşlarsa şunlardır: UFA, Tobis, Terra, Wien Film ve Prag Film (bu ikisi Avusturya ve Çekoslovakya'ya yönelik), Bavaria ve Deutscber Zeichenfilm (canlandırma sineması alanında).

Dağıtım "Deutscher Filmvertrieb", işletmeyi "Filmthearter" yapmakta, finansmanı "Filmkreditbank" sağlamaktır.[17]

Kısa sürede sinema alanında önemli yatırımlar gerçekleştirilmiş, izleyici sayısı artmaya başlamıştır: 1938-39 yılında 441 milyon, 1940 yılında 834 milyon ve 1941 yılında 892 milyon kişi ? bine yakın sinema salonunda filmler izlenmiştir. Ama sinemaya koşuşmanın nedeni, özellikle "kaçış filmleri"ni izlemek, biraz olsun eğlenmektir. Üstelik 1940'lardan sonra Recih içindeki politika *"ağır hava bombardımanlarından sonra, mümkün olduğu kadar çabuk olarak sinema salonlarını açmaktır."*[18]

Gösterilen film sayısındaysa her yıl azalış vardır. Örneğin, 1930 yıllarında 146 film gösterilirken, bu sayı 1933'de 114'e, 1937'de 94'e ve 1943'lere doğru 78 filmdir. (Haber-filmleri dışında).

1930-1939 yılları arasında Almanya'da toplam 1174 film üretilir. Bu da demektir ki, yıl başına ortalama 117 film. Savaş yılları boyuncaysa toplam 357 film çekilebilmiştir. Yıl başına ortalama 72 film düşmektedir.

Yapım-dağıtım işleri özel kuruluşların elinde olmasına karşın -UFA Tobis-Film, Terra-Film, Wien-Film-Propaganda Bakanlığı ile Sinema Odası bu alanı her yönüyle denetler, yönlendirir. Resmi yorumlarda görevi şöyle açıklanır: *"film sanayiini liberal ekonomi düşüncelerinden kurtarmak... ve böylece bu sanayi Nasyonel Sosyalist devletin görevini yapabilecek duruma getirmek."*[19]

Filmlerin senaryo aşamasından gösterimine dek sıkı bir denetçi olan "Sinema Odası"nın ilk başkan-

lığına güvenilir bir Nazi, Dr. Scheurmann getirilir. 1935 yılında aynı zamanda ekonomi profesörü olan ve SS komutanlığı yapan Oswald Lenich yönetici olur. 1939 yılında, birçok filmi yönetmiş ve birkaç da ödül almış Carl Froehlich "Sinema Odası"nın başkanlığına getirilir.[20]

FİLMLERİN SANSÜRÜ VE İLKELERİ

14 Şubat 1934 günlemli ve yine 1935 yılındaki düzenlemelerle o güne dek varolan sansür uygulamalarının kapsamı genişletilir, yaptırımları ağırlaştırılır. Filmler iki aşamalı denetlenmeye başlanır: İlkini "Filmeberprüfstelle" uygulamaktadır. Yabancı yani başka ülkelerden gelen filmler bu iki kuruluşun incelemesine sunulmadan önce Propaganda Bakanlığı'na bağlı "Kontingenstelle" adını taşıyan bir kuruluştan gösterim izni almak zorundadır.

Filmlerin denetlenmesinde gözetilen temel ilkeler şöyledir:

1) Devletin yaşamsal çıkarlarına, halkın düzen ve güvenliğine karşı olmak. 2) Nasyonal Sosyalizm, din, halkın gelenek ve kültürü yönünden zararlı bulunmak. 3) Kargaşalıklar çıkarabilecek özellik taşımak. 4) Cinsel duyguları uyarır özellikte olmak. 5) Devlet güvenliğine aykırı bulunmak. 6) Başka ülkelerle varolan ilişkilere zarar verebilecek yapıda olmak.

Ayrıca bir yorumu gerektirmeyecek denli açık olan bu ilkelerle, istenilen her filmin -koşullu ya da koşulsuz- sansürü olanaklıdır.

BASKILAR: MADE BY NAZİ

Burada sadece başlıca örneklere değineceğiz.

Erich Maria Remarque'ın *"Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok"* adlı romanından uyarlanan' Lewis Milestone tarafından çekilen film, 1930 yılında Berlin'de gösterilmeye başlandığında Naziler ilk gece tepki göstermezler. Ama ikinci gece Goebbels bir grup SA serserisine bilet aldırıp salona sokar. Bu kişiler sinema salonuna yanlarında getirdikleri fareleri bırakırlar, bombalar patlatırlar. Ertesi gün hükümet -seçimler yeni yapılmış, Nazilerin başarısına karşın *Brulning* hükümeti kurulmuştur-, film halk üzerinde tepkiler yaratıyor gerekçesiyle, savaşın acıları, getirdikleri üzerine sessiz bir çığlık ya da Remarque'ın sözleriyle "sadece savaşın sillesini yemiş, aralarında mermilerden kurtulanlar olsa bile, yıkıntılardan kurtulamamış bir kuşağı anlatan" bu yapıtın uyarlamasının gösterimine son verdirtir.

1932 yılında Brecht'in genç yönetmen Dudow'la, büyük güçlükler içinde gerçekleştirdikleri *"Kuhle Wampe"* ya da öteki adıyla *"Dünya Kimin?"* sansürden geçemez. Ertesi yıl Dudow sürülür. Brecht de 1933 şubatında, Reichstag yangınının ertesi günü yurdundan ayrılmak zorunda kalır. Bilindiği gibi, aynı günlerde o güne değin görülmemiş bir yazarlar, bilim adamları, yönetmenler, ressamlar, tiyatrocular göçü de başlar.

Sternberg'in 1930'da yaptığı *Der Blaue Engel (Mavi Melek)* ancak özel izinle ve belirli birkaç salonda gösterilebilir.

"Mavi Melek"in oyuncusu Marlene Dietricb, gerçeklerden yana, ilerici filmlere ve çevresindeki kültür ve sanat adamlarına, aydınlara yönelen baskıların inanılmaz boyutlara ulaşması nedeniyle, kısa sürede Almanya'dan uzaklaşır. O dönemde büyük ün yapan Dietrich'i' daha sonra Goebbels'in türlü vaadlerle geri getirme çabası da, boşa çıkar.

10 Mayıs 1933: Berlin'de Orta Çağlardan beri karşılaşılmayan bir sahne görülür. Hitler ve Goebbels'in buyruğuyla, gece yarısına doğru binlerce kişi, yirmi bine yakın kitabı yakar. Başka kentlerde de benzer olaylar gerçekleşir. Goebbels yakılan kitapların küllerine bakarak şöyle der: "Artık Alman halkının ruhu kendi ifadesini yeniden bulabilir. Bu alevler yalnız eski bir çağın sonunu aydınlatmakla kalmıyor, aynı zamanda yeni bir çağa ışık tutuyor." Gerçekte bu ışık faşizmin "insanlık düşmanı" çirkin yüzünü aydınlatmaktadır. Yakılan kitapların yazarlarına göz attığımızda bu gerçek tüm yalınlığıyla ortaya çıkmaktadır: Thomas ve Heinrich Mann, Arnold ve Stefan Zweig, Erich Maria Remarque, Albert Einstein, Alfred Kerr, Hugo Preuss, Jack London, Upton Sinclair, Helen Keller, Freud, Zola, Proust...

10 Ağustos 1933'de Goebbels, Stefan Zweig'ın *"Amok"* adlı romanının uyarlaması olan filmin gösterimini yasaklatır. Zweig, faşizmin tırmanışının doğuracağı ürkünç sonuçları kavrar, düşmanca tavrını belli eder, bu nedenle Almanya'dan uzaklaşır. İsviçre ve İngiltere'ye gidip, yurduna (Avusturya) bir daha dönemeyince Gestapo herşeyine el koyar, 13 Mart 1938 günü Hitler'in Viyana'ya girmesiyle sevgili yurdu dünya politikasından silinir, Zweig "vatansız kişi" durumuna düşer. İkinci kez evlenir, eşiyle Brezilya'ya gider. Ama ona göre, *"Hitler adını taşıyan bu bir tek insanın cinayetleriyle yıllardır yüzbinlerce ve milyonlarca insanın hayatını mahvettiğini düşünmek, korkunç şey"*dir.[21] İnsanlığın, Avrupanın, yurdunun faşist çizmeler altında ezildiğini gördükce umutsuzluğa kapılır, eşiyle birlikte 22 Şubat 1942'de yaşamına son verir.

Emil Zola'nın *"Nana"* adlı romanından uyarlanan film de sansüre takılır. Gerekçe olarak "askerlerin ahlakını bozucu" olduğu gösterilir. Yapıtta, bir asker ve bir sokak kadını arasındaki aşk şiirsel bir sinema diliyle anlatılmaktadır.

Ve acılı bir olay daha: Sinema oyuncusu Joachim Gottschalk yahudi bir kadınla evlidir. Bu evlilikten bir de oğlu vardır. Nazilerin denetimindeki sinema dizgesi içinde giderek azalan sayıda filmlerde rol alır. Gizli bir ekonomik baskıdır bu. 1939 yılında Prusya Kültür Bakanlığı Devlet Komiserliği'nce filmlerde oynayabilmesi için, eşini boşaması istenir. Gottschalk, eşine ve oğluna bağlı kalır. Ama, yabudi düşmanı ırkçı görünümün karısını ve çocuğunu toplama kamplarına yollayacağını sezer. 6 Kasım 1941'de eşi ve oğluyla intihar eder.

Yönetmen Herbert Selpin, sette bir çalışma arkadaşıyla kavga eder, faşizm üzerine "ileri-geri sözler" söyler. Sözleri güvenlik güçlerine yansıtılır; Goebbels'in bürosuna çağrılır. Aşağılanır, gözaltında tutulur bir süre. Ardından ettiği(!) açıklanır.

Faşizm kanlı rejimini sürdürebilmek için, yüzlerce sanat emekçisini hiç acımaksızın yaşam defterinden silmiştir.

HABER FİLMLERİ = KORKU FİLMLERİ

Terence H. Oualter "tedhişin bizzat kendisi bilinen en eski psikolojik savaş biçimidir"[22]. Ona göre savaşçı ilkellerin takındıkları tüylerin, süründükleri renk renk boyaların, pike uçuşu yapan *Stuha* bombardıman uçaklarındaki kork tucu canavar düdüklerinin "hikmeti" budur. "Savaşın başlarında Naziler tedhişten yararlanmakta özel bir haşarı göstermişlerdir" diye belirtir ve şu ilginç örneği verir:

"Norveç'i istilâ etmeden az önce Norveç devletinin yetkili kişilerine Polonya'nın işgaline ait bir film gösterilir. Filmde bitip-tükenmez bir tank ve zırhlı taşıtlar konvoyunun ardından yakılıp yıkılmış Polonya kentleri, yaralı ve ölü kadınlar ve çocuklar görülür; mekanikleşmiş bir savaşın gürültüsü, siirati ve korkutuculuğu verilir. Alman propagandasının en azından 1942 yılına kadar kullandığı ve işlediği tema *"bunlar başkalarının başına gelenler, şimdi de siz aynı şeylerle karşı karşıyasınız!"* olmuştur."[23]

Hitler'in dış işleri görevlileri de aynı türden propaganda filmleriyle içerden denetleme-yıkma yöntemine önem vermişlerdir. Salt bu amaçla Bükreş, Belgrad, Ankara, Sofya gibi başkentlerde 'psikolojik saldırı/korku' etkileri yaratan film gösterileri düzenlenmiştir. 11 Ekim 1941 günlemli New York Times gazetesinin yazdığına bakılırsa Von Papen koltuğunun altında Sovyetler Birliği'ne yapılan saldırıyı içeren bir filmle İstanbul'a gitmiştir. Aynı haberde filmin Alman Büyük Elçiliğinde "Türk siyaset adamları"na gösterileceği belirtilmektedir.[24]

Sadece anımsadığımız için değil, önemi açısından da burada mutlak sözetmek zorundayız ki, Alman faşistlerinin Türkiye üzerindeki gücü şaşırtıcı ölçülere varmıştı. Örneğin, 7 Aralık 1942 günlemli *Vatan* gazetesinin baş sayfasında Şarlo'nun (Charlie Chaplin) "Büyük Diktatör" filminden Hitler rolündeki bir fotoğrafı yayımlanır. Bu olay Alman faşistlerini çok öfkelendirdiği için, gazete 3 ay kapatılır.

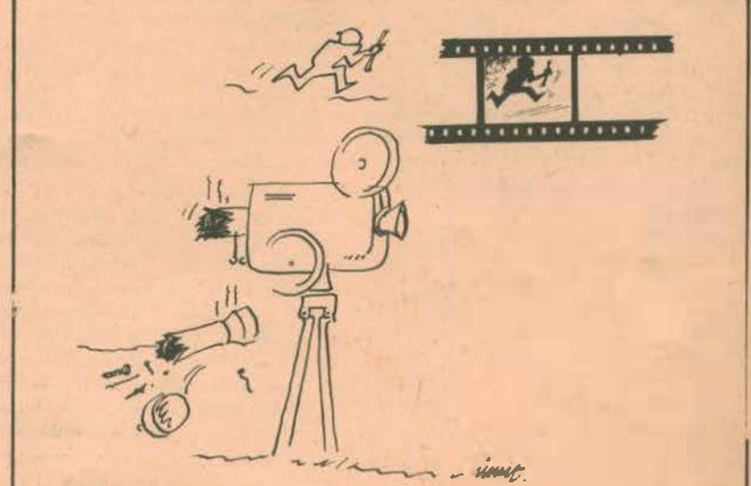
Goebbels yine notlarında belirtmektedir: *"Türk basınındaki* Almanya'nın adamları olan yazarlar ve editörlere "Alman Hükümeti"nin yazdığı yazılar" yâzdırtılmıştır."[25]

Goebbels'in Signal adını taşıyan bir yayın organı Almanca'nın yanısıra, Fransızca, İngilizce, Türkçe olarak baalmaktadır. Yanı sıra, Turkische Post gazetesi İstanbul'da Almanca çıkmaktadır. Bir başka gerçekse, altı Alman haber ajansının Türkiye'yi işlediğidir. "Ajanslar günde dört bülten çıkarıyor, bunları İstanbul ve Ankara gazetelerine yolluyorlardı. Bültenler taşra gazetelerine telefonla ya da telgrafla veriliyordu."[26]

NAZİ FİLMLERİNİN İDEOLOJİK GÖRÜNÜMÜ

a) Toprak ve kan bağlarını ele alan filmler: Mistik bir *ulus* kavramına tapınma, bazı toprakların Almanya'nın olduğunun savlanması. *Blut und Boden (Toprak ve Kan), Ewiger Wald* (yönetmeni, Hans Springer: 1936), *Die Tochter des Samurai* (Alman-Japon ortak yapımı, yönetmeni Dr Arnold Frank: 1937)

b) Militarist görünüm: İlk örneği olarak *Der Rebll* (yönetmeni Luis Trenker ve Kurt Bernhardt; 1933) gösterilebilir. Filmde Napolyon askerlerine karşı Avusturya köylülerinin savaşı anlatılmaktadr. *Strossturp 1917* (Yönetmeni Hans Zöberlein; 1934) Birinci Dünya Savaşında Alman askerlerinin kahramanca davranışlarını konu edinmektedir. *Die Reiter von Deutsch-Ostafrika* (yönetmeni: Herbert Selpin; 1934) Almanya'nın sömürgeleri'ne ilişkin anıları; *Verrater* (yönetmeni: Karl



Karikatür : ÜMİT SARIASLAN

mussolini iktidarına karşın

İbrahim Karamemet

Ritter; 1936) bir kuşku nedeniyle vatana ihanetle suçlanan ve gözden düşen bir askerin gerçeği ortaya çıkarmasını; Gerhert Hauptmann'ın romanından uyarlama *Der Herscher* (yönetmeni: Veit Harlan; 1938) Nazilerin savaşçı ödev ve sorumluluklarını anlatmaktadır. Şefe ve şiddete tapınmanın, otoriter düzene övgünün, yayılmacı siyasetin tipik filmleridir bunlar.

c) Faşist gençliğe övgü: Faşist devlet her anlamda kendinebağlı, sadık gençler istemektedir. *Hitlerjunge Ouex* (yönetmeni Hans Steinhoff; 1933), *Traumulus* (yönetmeni Carl Froehlich; 1936), *Kopf hoch, Johannes* (yönetmeni Victor de Kowa; 1940) bu görünümde filmlerdir.

d) Yahudi düşmanı ırkçı görünüm: *Die Rothschilds* (yönetmeni Erich Waschneck; 1940), *Jud Süss* (yönetmeni Veit Harlan; 1940). Sömürücü Yahudi kavramı, anti-kapitalist kavramlarla yer değiştiriyor; bu olgu büyük sermayenin (içinde Yahudiler de vardır) sömürgeci çıkarına uygun düşer.

e) Faşist ideoloji/faşist devlete tapınır görünüm: "Nazi sinemasının führeri ve Hitler'in dostu" tanımlamasıyla ünlü kadın yönetmen Leni Riefenstahl, gerek *Der Sieg des Glaubens*, gerekse *Der Triumph des Willens* adını taşıyan filmlerinde Hitler'e, faşist ideoloji/faşist devlete "fetişizmin en akıl almaz biçimiyle" tapınır.

Leni Riefenstahl *Der Triumph des Willens* (İradenin Zaferi) adlı filmiyle olduğu kadar, 1936 Berlin Olimpiyadı üzerine yaptığı filmle de ün kazanmıştır. 22 kameramanla çekilen ve kurgulandıktan sonra 6 saati bulan film "Stadın Tanrısı" ya da *Fest der Volker, Fest der Schönheit* (Halk Şenliği, Güzellik Şenliği) adlarıyla sunulmuştur.

Bilindiğince 1936 Berlin Olimpiyadı Nazilerin propaganda gösterisine uygun bir alan oluşturmuştur. *Shirer* bu olayı şöyle aktarır: " *'Juden unerwuenscht'* (Yahudiler giremez) yazıları dükkanlardan, otellerden, birahanelerden ve eğlence yerlerinden sessizce kaldırıldı: Yahudilere ve iki Hıristiyan kilisesine karşı yapılmakta olan eziyetler geçici olarak durduruldu ve ülke mükemmel bir şekle sokuldu."[27] Kuşkusuz "Nazi sinemasının führeri" Riefenstahl "mükemmel bir şekildeki"(!) Alman yaşantısını filminde yansıtıyordu.

Hans Westmar, einer von vielen (yönetmeni Franz Wenzler; 1933), *S.A. Mann Brand* (yönetmeni Franz Seitz; 1933), büyük sermayenin başarılarından söz eden *Togger* (yönetmeni Jürgen von Alten; 1937), Sovyetler Birliği'ne saldırıyı anlatan *Heimkehr* (yönetmeni Gustav Ucicky; 1941). Yine Alman faşistlerinin Sovyetler Birliği'nde Stalingrad'a dek uzanan kanlı saldırılarını konu edinen *Kolberg* (yönetmeni Veit Harlan, 1943) bu bölümün filmlerindeki ideolojik görünüme uygun düşen diğer örnekleridir.

Karikatür : ÜMİT SARIASLAN

Daha Benito Mussolini iktidar olmadan evvel İtalyan sinemasında bir çeşit faşist eğilim belirgindi ve bu eğilim dünyanın en önemli sinemalarından biri olma yolundaki İtalyan sinemasının dünya çapındaki o günkü ürünlerinin çoğunun temel ideolojisini ortaya koyuyordu. Özellikle Gabriele D'Anunzio'nun yönlendirdiği "Dannunzionizm" olarak adlandırılan, daha çok tarihsel filmlerin ilk ve önemli ağababaları olan büyük yapım filimlerin faşist ideolojinin yayılması ve faşist ortamın yaratılmasında büyük işlevleri oluyordu. Gelişmekte olan faşist ortam da bu tür filmleri yaşatmaya çok uygundu.

"Tarihsel kostüm filmlerinin Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki genel şoven iklimin içinde İtalya'da ortaya çıkması kuşkusuz bir rastlantı değildi. (1911/12'de koloniyel İmparatorluğun kurulması amacıyla Libya ve Oniki Adalar'ın alınması için Türkiye'yle savaş başlamıştı)... D'Annunzio'nun portreleri, düşünceleri, tasarıları toplum bilincinin ne tür bir popülizm içinde şartlandırıldığını gösterir. Sinemada büyük yapım bu yapının temelinden yansımıştır: Güç ve Şan ululaştırılması özellikle de denizlere duyarlılıkla (*La nave*-Gemi)... Emperyalizmle ilgili olarak da *Cabiria* buna örnektir."[1]

Faşist ideolojiye duyulan eğilim ve genel şoven tutum İtalya'nın sinemada "Büyük Yapım"ı ortaya çıkarmasına neden oldu. Buna karşın, özellikle Napoli merkez olmak üzere toplumsal içerikli gerçekçi bir sinema da gelişiyordu. Bu sinema ileride İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki "Yeni Gerçekçi" sinemanın en önemli kaynaklarından biri olacaktı. Nino Martoglio'nun ünlü *Sperduti nel buio* (Karanlıkta Kaybolanlar, 1914) ve *Theresa Raquin* (1915)i; Gustavo Serena'nun *Assunta Spina* (Kutsal Diken, 1915)si ve Febo Mari'nin *Cenere* (Küller, 1916)si bu tür filmlerin belli başlı örneklerindendir.

Asıl önemlisi, Faşizmin sinemaya sağladığı teknik olanakların çokluğu ve yetkinliği, bu teknik olgunluğun yanısıra sinemadaki faşist ideoloji ve çoksayıdaki uyutucu eğlence filmlerine karşın gelişen toplumsal içerikli sinemayla, faşist dönemde başlayan gelişmelerin İtalyan sinemasında ilerde ortaya çıkacak "Toplumcu Gerçekçi" sinemanın kaynağını oluşturmasıdır. Şaşılacak

1) Nicos Poulantsas, Faşizm ve Diktatörlük, (çev. Ahmet İnsel), Birikim Yayınları, İstanbul, 1980, s. 354
2) a.g.y., s. 355
3) a.g.y., s. 362
4) a.g.y., s. 359
5) Maria. A. Macciocchi, Faşizmin Analizi. (çev. Cemal Süreyya), Payel Yayınları, İstanbul, 1977, s. 250
6) Ertuğrul Özkök, "Propaganda ve İletişim", İletişim Dergisi, 1981/I, s. 143
7) Bu konuda şöyle deniliyor: "Hitler çok zeki bir adamdı. Sinemanın gücünü biliyordu. Leni Riefenstahl'mkiler gibi olağanüstü filmler yaptırıp bunlan güç kazanmak için kullanmakta hiçbir şeyi esirgemedi. Ama, Triumph of the Will (İradenin Zaferi gibi filmlerden de korkardı. 1934'te çevrilmiş bir film vardı. Bu filmde, Nazilerin daha o zaman bile hiç uzlaşılmayacak tüiden akıl hastaları olduğunu açıkça görebilirdiniz. Ama, o film, ortaya çıkardıklarından dolayı daha sonraki olaylar üzerinde önemli bir etki gösterebilecceği için yasaklandı." Bkz. Flaherty, "Konuşma", Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1968, s. 408
8) Maria-A. Macciocchi, a.g.y., s. 253
9) Serge Tchakotin'in "Siyasal Propaganda ile Kitlelerin Irzına Geçilmesi" adlı kitabında açıkladığı ilginç ve düşündürücü bu görüşler için bkz Ertuğrul Özkök, y.a.g.d., s. 144 ve J.-M. Domenach, Siyasi Propagan.da, (çev. Cevdet Perin), Remzi Kitabevi Kültür Ser si, İstanbul, 1961, s. 45-52
10) Leonard W. Dobb, "Goebbels'in Propaganda İlkeleri", (çev. Ünsal Oskay), A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 1968 Eylül, s. 349
11) William L. Shirer, Nazi İmparatorluğu, (çev. Rasih Güran). Ağaoğlu Yayınevi, Cilt 1, İstanbul, 1970, s. 393
12) Leonard W. Dobby, y.a.g.d., s. 346
13) Arthur Knight, The Liveliest Art, Mentor, Newyork, 1959, s. 80
14) Leonard W. Doob, y.a.g.d., s. 347
15) Leonard W. Dobb, y.a.g.d., s. 348
16) Terence H. Oualter, Propaganda ve Psikolojik Savaş, (çev. Ünsal Oskay), baslı değil. Hitler'in "Kavgam" adlı kitabından aktarıyor.
17) Rene Wintzen, "Le cinema nazi", Dossiers du cinema, Paris, 1974, s. 229.
18) Leonard W. Dobb, y.a.g.d., s. 346
19) William L. Shirer, y.a.y., s. 392
20) Rene Wintzen, y.a.g.y., s. 230
21) Burhan Arpad, Stefan Zweig, AKK yayını, İstanbul, 1967, s. 32
22) Terence H. Oualter, y.a.g.y., s. 128
23) Terence H. Oualter, y.a.g.y., s. 128
24) S. Kracauer, "De Caligari a Hitler", Paris, 1973, s. 314
25) Leonard W. Dobb, y.a.g.d., s. 354
26) William L. Shirer, y.a.g.y., s. 371
27) William L. Shirer. y.a.g.y., s. 371

derecede ilginç ve ilginç olduğu kadar da öğretici olan bu gelişme yazımızın ana konusunu oluşturacaktır. Bundan başka tamamen özgür İtalya'nın; Faşizm belasını üstünden atınış ve İkinci Dünya Savaşı sonrası koalisyon hükümetlerindeki komünist ve sosyalist ortaklarından da kırtulmuş, onları muhalefete itmiş İtalya'nın 1949'dan sonra sinemaya karşı sürdürdüğü gizli faşist baskılar da oldukça ibret vericidir. Bu dönemde Hıristiyan Demokrat hükümetlerin sinemaya karşı tutumu neredeyse Faşizmi aratacak kadar baskılı olmuştur. Tüm bunlara karşın, İtalyan sinemasının her dönemde ve her türlü baskı altında kalıcı değerler ortaya koymayı başardığı görülür.

Faşizmin Sinema Duyarlılığı

Sesli sinema İtalya'ya 1930 yılında Gennaro Salvatore Righelli'nin *La canzone dell'amore* (Aşk Şarkısı) filmiyle geldi. Bu yeni teknik gelişim devlet ve sinemacılar tarafından duyarlılıkla karşılandı ve üzerinde incelikle duruldu. Mussolini bu sanatın gücünü anladı, sinemayla belki de berşeyden çok ilgilendi. Sesli sinema *Aşk Şarkısı*'nı söylemeye başladığında faşist yönetim sinemaya birinci derecede bir propaganda aracı olarak çoktan eğilmişti bile. Daha 1925'de haber ve propaganda kısa filmleri üretmek için İstituto LUCE kurulmuştu. "LUCE'nin temel atma töreninde Mussolini "Sinema En Güçlü Silahtır' sloganını yazdırıyordu"[2] 1932'de 18. Venedik İkiyıllığı'nda ilerde VENEDİK SİNEMA ŞENLİĞİ olarak adlandırılacak dünyanın ilk düzenli sinema şenliği başlıyor ve İtalya'yı dünya sinemasının buluşma merkezi yapıyordu. 1935 yılında Mussolini'nin emriyle Moskova'dan sonra dünyanın ikinci dörtbaşı bayındır sinema okulu açılıyor: CEN RO SPERIMENTALE DI CINEMA OGRAFIA. Gene 1935'de Mussolini'nin oğlu Vittorio Mussolini yönetiminde devleti'n yarı resmi sinema dergisi olan *Cinema* yayına başlıyor. 1937'de Centro Sperimentale di Cinematografia başkanı Luigi Chiarini kendi yönetiminde, dünyanın en uzun ömürlü; bala yayınlanan ve en ciddi sinema dergisini, *Bianco e Nero*'yu kurumunun yayın organı olarak başlatıyor.

Avrupa'nın en büyük sinema çekim bileşkesi olarak *Cinecitta* (Sinema Şehri) 1937 yılında işletmeye açılıyor. Cinecitta'nın her dönemde İtalyan sinemasının gelişimine katkıları olacaktır. Onaltı çekim düzlemi vardı ve toplam alanı 600.000 metrekareydi.

İtalya 1933'den 1938'e kadar yılda ortalama 30 film yaparken, bu gelişmelerin sonucu

1939'da 84
1940'da 68
1941'de 90
1942'de 112 film yapıyor.[3]

Faşist yönetim sinemayı sürekli olarak geliştirmeye çalışmıştır. Faşizmin sinemaya olan ilgisi doğaldır ki, sinemanın kendine hizmet etmesi içindi. Ancak, faşizm sinemadan istediğini bulamayacaktı. Bunun baş nedeni sinemaya karşı uyandırılan bu ilginin sonucu bu sanat dalına karşı artan toplumsal ilgiydi ve faşizme karşın, bu ilginin gerek izleyiciler, gerekse de sinemacıların büyük bir çoğunluğunda toplumcu yönde gelişmesiydi.

Faşizm sinemadan pek umduğunu bulamamıştır çünkü, başta Centro'nun yöneticisi Luigi Chiarini olmak üzere birçok sinema kuramcısı ve yönetmeni çok zeki bir şekilde faşizmin kayıtsız şartsız sultasına girmemeyi başarmıştır. Faşizme karşın, Centro'da geleceğin sinema yönetmenleri ve oyuncuları olacak öğrenciler ve İtalyan sinema adamları her türlü yapıtı, Sovyet Klasiklerine varıncaya kadar, izleyebiliyor ve tartışabiliyorlardı. Gerçek anlamda bir sinema okulunun başka türlü olması, sinema kuramlarını ortaya koymuş olan klasiklerden uzak kalınası olağan düzenlerde düşünülemezdi ama, Chiarini bunu faşizme karşın gerçekleştirebilmişti. Faşizme karşın, *Bianco e Nero*'da başta Bela Balasz, Pudovkin ve Eisenstein'ın kuramsal yazılarını İtalyanca'ya kazandıran Umberto Barbaro olmak üzere hemen tamamı antifaşist genç bir kadro görev alır. *Cinema* dergisi de giderek başındaki Vittorio Mussolini'ye karşın, ya da onun sayesinde o gün için olabildiğince ilerici yanlarıyla dikkati çeker ve ilerde "Yeni Gerçekçi" sinemanın önemli yönetmenlerinden olacak gençlerin toplandığı bir dergi olur. Başında diktatörün oğlunun bulunduğu bu dergi için oldukça ilginç bir görünüm, garip bir çelişki. Kanımızca sinema tarihinin en duyarlı "Toplumcu Gerçekçi" filmlerini yaratmış ve bugünün gene kanımızca en "Toplumcu Gerçekçi" sineması olan İtalyan sinemasına kaynaklık etmiş olan "Yeni Gerçekçi" filmlerin yaratıcısı yönetmenlerin yarısı *Cinema* dergisinden, diğer yarısı da Centro Sperimentale ve onun dergisi *Bianco e Nero*'dan yetişir. Centro'dan yetişenler arasında Roberto Rossellini, Luciano Emmer, Luigi Zampa, Pietro Germi, Giuseppe De Santis; *Cinema* etrafında toplananlar arasından da gene De Santia'den başka Lucbino Visconti, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Antonio Pietrangelli'yi sayabiliriz. Ayrıca, Michelangelo Antonioni ve Federico Fellini'yi de o dönemdeki önemli yazı çabalarıyla bunlara katmak olanaklı.

Hitler'in aksine Mussolini'nin sinemayı kontrolde sanıldığının tam tersine biraz gevşek davranması sonucu sinemacılar; yeni biçem, yeni teknik ve hepsinden önemlisi yeni fikirlere, yeni arayışlara kısıtlı da olsa yönelebildiler.

"Öte yandan nazilikten farklı olarak faşizm, sanat çokluğunun belli bir ölçüde de olsa sürüp gitmesine gözyumdu. ... Faşistlerin kapitalizmi ve güdümlülüğü hiç olmazsa İtalya'yı modern stüdyolarla donattı. Bu stüdyolar İtalya'ya budalaca melodramatik ve başıboş filmlerin yapımına maloldusa da, bazı zeki (...) adamların, şimdiki yapıtların öncüsü olan değerli yapıtlar çevirmelerine de engel olmadı. ... Kapitalizmin ya da siyasetin budalalığı sinemayı en aşırı ölçüde ticari yapıma zorladığı vakit bile, zeka, kültür ve deneysel araştırma yayımlara, sinemaevi kongrelerine ve kısa film yapımına sığınıyordu."[4]

"FİLİM ADAM"

Faşist Sinemada Çelişkiler

İlerinin önemli yönetmenlerinden Luchino Visconti birçokları gibi öfkesini belirli kuruluşlara ve bunların yöneticilerine yönelterek aslında doğrudan rejimin sinema anlayışına saldırdığı 1941'de *Cinema* dergisinde yayınlanan şu cüretli satırları faşizme karşın yazabiliyordu:

"Bazı yapımevlerine gidildiğinde insan sık sık, kendisini hala canlı sanmakta direnen kadavralara rastlıyor...

Bugün sayıları o kadar çok olan, şimdilik ancak kutsal umutla beslenen; ama söyleyecekleri her şeyi söylemekte sabırsızlanan günümüz gençlerinin, tekerleğe sokulmuş değnek gibi bu çok sayıdaki düşman ve güvensiz kadavrayı bulmak zorunda olmaları çok üzücü bir şeydir...

Sinemalarımızın genç kuvvetlerinin açıkça ve kesinlikle 'Kadavralar Mezarlığa!' demelerine izin verileceği o beklenen gün gelecek mi? Göreceksiniz o gün hepimiz nasıl koşup da, geç kalmış ihtiyatsız kadavraların öbür ayaklarını da mezara sokmaları için zorlayıp yardımcı olacağız."[5]

Gene faşizme karşın, 1943 yılında aynı dergi fazla aşırı gitmemeye de özen göstererek şu manifestoyu yayınlayabiliyordu:

"1- Kahrolsun yapımların çoğuna egemen olan çocuksu ve kalıpçı tutuculuk.

2- Kahrolsun insansal sorun ve insansal bakış noktalarını gözardı eden düşsel veya grotest yapımlar.

3- Kahrolsun siyasal bir gereklilikle koşullanmış olmadıkça tarihsel olguların ve roman uygulamalarının yapay-soğuk bir biçimde yeniden yapılandırılması.

4- Kahrolsun tüm İtalyanların aynı insan hamurundan yoğrulmuş olduklarının ve aynı soylu duygularla yanıp tutuştuklarının ve aynı ölçüde yaşam sorunlarının bilincinde olduklarının sözcülüğünü yapan sanat."[6]

Kuşkusuz faşizmin sinema üzerinde bir baskısı vardı ve ortalık hiç de özgür değildi. Ancak, bu baskı en çok umut bağlanan ve şımartılan çocuğa uygulanan sevgi dolu fiskeler gibiydi. Ayrıca, Akdeniz sıcakkanlılığı ve insancıllığı, kıvrak Akdeniz zekası sinemayı tamamen faşizmin gösterdiği doğrultuda gitmekten kurtarıyordu. İtalya'da faşizm herşeyden çok görkemli gösterilere (spettacola) önem veriyordu. Bu nedenle bazen gösteriş uğruna kendiyle çelişen uygulamalara gidebiliyordu. Kendine özgü bu faşizmle çelişkilerin en çok görüldüğü yerlerden biri de sinemaydı. Faşist dönemdeki yapıtlarıyla, bugün dahi önemli sayabileceğimiz yönetmenlerden "Ferdinando Mario Poggioli ile birlikte mesleki yaşamlarının her dönemlerinde faşizme karşı olduğunu söyleyen"[7], Mario Camerini'nin 1935'de yaptığı *Il capello a tre punti* (Üç Köşeli şapka) ince bir zekanın, faşist diktatörlükle alay etmek için bulduğu yöntemi sergiler. Onyedinci yüzyılda İspanyol kontrolündeki Napoli'deki valinin sersemliklerini konu alan filmin özel izlencesinde Mussolini küplere biner ve oturduğu iskemleyi salonun ortasına fırlatıp, "onç yılda elde ettiğimiz politik duyarlılık bu mu?"[8] diye bağırır. Hemen her filmi önce özel olarak izleyen Duce'nin bundan sonraki tavrı adını ettiğimiz çelişkilere örnek olması bakımından ilginçtir: Filmin ikiyüzyıl önce geçtiği, İspanyol işgalini hedef aldığı gibi yumuşatıcı sözlerden sonra Duce filmi beğendiğini söyler ve oynatılmasına izin verir.

Dönemin diğer önemli yönetmenlerinden Allessandro Blasetti'nin, Camerini gibi faşizme karşı olmak gibi bir çabası yoktur ama, duyarlılığı ve titiz çalışmasıyla faşist dönemin bugün gerçekçi olarak kabul edebileceğimiz önemli yapıtlarının yaratıcısı olmuştur. Ondan faşist propaganda için yapmasını istedikleri *Sole* (Güneş, 1929) ve *Vecchia guardia* (İhtiyar Nöbetçi, 1935) gibi filmleri bile bugün marksist Carlo Lizzani dahil, Roy Armes, Ted Perry, Franco Venturini ve birçok diğer incelemeci tarafından faşist dönemdeki "Ön Yeni Gerçekçi" filmlerden sayılırlar. Bu filmler bugün faşist propaganda yanlarından çok, gerçekçi yönelişleriyle değer kazanırlar; zamanında da daha çok bu gerçekçi özellikleriyle etkili oldukları kesindir. Bir bataklığın kurutulmasında görev alan gençlerle, bataklık yörede yaşayanlar arasındaki ilişkilere yer veren ve önce sessiz çekilip, sonradan seslendirilen *Sole* belgeci tutumu ve insan ilişkilerine eğilişiyle Sovyet "Dışavurumcu Gerçekçi" akımın özelliklerine yaklaşıyor ve daha o zamandan İkinci Dünya Savaşı Sonrasındaki "Yeni Gerçekçi" sinemaya taban hazırlıyordu. *Vecchia guardia*'yı, Gioacchino Forzano'nun teması hemen hemen aynı olan *Camicia nera* (Kara Gömlekler, 1932) filmiyle karşılaştırdığımızda; *Camicia nera*'daki salt propaganda uğruna harcanan sinema sanatına karşılık *Vecchia guardia*'da propagandanın ikinci planda kaldığı bir sanatsal endişe, daha önemlisi ele aldığı insanların ilişkilerini toplumsal temelde derinlemesine bir gözlemle inceleyen "Gerçekçi" bir yapıt karşımıza çıkar.

1947'de Ulusal İtalyan Partizanlar Birliği ANPI, geride bıraktıkları direniş savaşlarından sonra yeni eylem olarak film yapmaya karar verdiğinde ilk filmin yönetmenliğini Aldo Vergano'ya bıraktı. Aldo Vergano 1929'da faşist propaganda için yapılan *Il Sole*'de senaryo yazarlığıyla sinemaya başlamış, faşizm süresince de bu işini sürdürmüştü. Direniş başladığında Lazio bölgesi'nde çarpışan bir partizandı ve savaş sonrasında ANPİ hesabına yaptığı ilk filmine, belki de ilk senaryo çalışması olan *Il sole* (Güneş) nin günahlarını temizlercesine *Il sole sorge ancora* (Güneş Yine Doğar, 1947) adını veriyor ve İtalyan Direnişinin belki de *Roma citta aperta* (Roma Açık Şehir)dan da önemli bir destanını görüntülüyordu. Aradan geçen zamanda faşizmin içinde Aldo Vergano faşizme karşın, direnişin önemli bir partizanı olmuştu. Vergano bu ilk filminin senaryosunu geleceğin önemli marksist sinema adamlarından Guido Aristarco Guiseppe De Santis ve Carlo Lizzani gibi isimlerle birlikte hazırla-

"yahudi süss"ün zincirleme karartmaları

Marc Ferro
Türkçesi:
OĞUZ ONARAN

Yahudi Süss"ün ünü, Goebbels'in onun gerçekleştirilmesindeki payı, bu filmin yapımına katılmış olanların daha sonraki trajik sonları herkes tarafından bilinmektedir. Yönetmen Veit Harlan'ın kendini ırkçı bir film yapmaktan kaçındığını söyleyerek savunduğunu ve Wehrmacht'a çağrıldığında oraya bunun sorumluluğunu yüklenmemek için girdiğini söylediğini yine herkes bilmektedir. Üstelik yönetmen, daha sonraki konuşmalarında, Yahudi sorunuyla "ilgili" tarihi bir film yapmayı kabul ettiğini ve Goebbels'in öfkesine karşın yan anlamı oldukça belirgin olan ve bakanın konmasını istediği birkaç sahneyi filmden çıkarmayı başardığını da söylemektedir. 1945 yılındaki yargılanması sırasında iyi niyetli olduğunu ileri sürmüş, kanıtlarını göstermiş ve Amerikan adaleti de onu hafif bir cezaya çarptırmıştır.

Filmi gören herkes bu kanıtların sağlam bir çözümleme karşısında yıkılıp gittiğini görecektir. Yakında yayınlanacak güzel bir yazıda François Garçon, D.J. Jay ve Michel Pierre'in yardımıyla "Yahudi Süss" adlı filmin birçok şekilde okunabileceğini (çözümlenebileceğini) göstermiştir. Bu film aynı zamanda kadın düşmanı, küçük burjuva esinlenmesi ve oldukça kesin bir Hitlerci çizgiye sahip olduğu zaman bile ırkçı çizgisindeki uyumluluk yine de göze batmaktadır. Biz onun, birçok ırkçı katmanı birbirine karıştırdığını ve en çok bilinen katmanın filmde en az görülen katman olmasının Veit Harlan'a mahkemedeki bir iki yargıcı inandırma olanağını sağladığını söyleyeceğiz.

Sözü geçen bu güzel çalışma "açıklanabilecek olanın" düzeyindedir. Biz burada, bu değerlendirmenin doğruluğunu filmin gerçekleştirilme aşamasındaki tek bir yönünü, sinematografik yazım sorununu, çözümleyerek göstermeye çalışacağız. Bunu, çekicinin yalnızca "teknik" düzeyde kullanıldığı zaman bile bir yazım ideolojisinin söz konusu olduğunu somut bir örnekle göstermek için yapacağız: Burada, bir plandan diğerine geçişte kullanılan ve kurnaz bir şekilde gerçekleştirilmesi gereken hareket olan ve zincirleme-karartma olarak adlandırılan biçimin kullanılması bilerek yapılmış bir hiledir, çünkü zincirleme-karartma, kurgulama ve banyo arasındaki özel bir hile tekniğinin kullanılmasını zorunlu kılmaktadır.

"Yahudi Süss"teyse toplam dört adet zincirleme-karartma bulunmaktadır.

- Birinci zincirleme karartma. Çekici, şatoya asılmış olan dükalık ambleminden bir getto dükkanına asılmış olan Musevilik amblemine geçmektedir. Karartma, şatodaki Yahudi mahallesine geçişi sağlamaktadır.
- İkinci zincirleme-karartma. Süss, Dükü görmeğe gitmek için sakalını kestiği sırada görülmektedir ve karartma onun yüzüyle gülünç kılığının değişimini göstermektedir.
- Üçüncü zincirleme-karartma. Süss, Dükün masası üstüne zarif balerinlere dönüşen altın paraları döktüğü sırada görülmektedir.
- Dördüncü zincirleme-karartma. Mahkum edilerek zindana kapatılmış olan Süss'ün eski yüzünü bulmasını gösterir, sakalı hapisteyken uzamıştır.

Bu dört hilenin dolaylı varlıkları bir rastlantıya bağlanamaz. Yahudinin iki yüzü vardır, birincisi aşağılık bir doğaya sahip olan kişiliğini aldatmayan gettodaki yüzü ve görünüşte yanıltan ancak daha az zararlı olmayan ikincisi yüzü. Bunun dışında sahibi olduğu altınlarla Yahudi, şatoya, sefahata bağlı olan kazanç zevkini sokmuştur; böylelikle sağlıklı bir toplumu baştan çıkarmakta ve onun sağlığını bozmaktadır. Bir armadan diğerine geçiş yönteminin bu şekilde Aryen ırktan Yahudilere geçtiğini simgelemektedir.

Bir dizi biçiminde ele alınarak arka arkaya incelendiğinde zincirleme-karartmanın kullanımındaki seçimin ideolojik bir anlam kazandığı, zira bu dört hile bir araya getirildiklerinde bir yapı, Nazi doktrininin bir özetini oluşturdukları görülmektedir.

Yönetmen, Nazi doktrininin temelini oluşturan unsurları bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde belirleyerek filmde bulunan hileleri onlara ayırmıştır. Böylelikle bir anlamda kendi sanatı Veit Harlan'a ihanet etmiştir.

maştı.

1945 yılında savaş sonrasının ilk İtalyan filmini daha Roma Alman işgalindeyken çekmeye başlayan Roberto Rosselini *Roma citta aperta* (Roma Açık Şehir) adlı bu ünlü filmiyle Direnişin en güzel destanlarından birini yazıyor ve sinema tarihinin bizce en önemli akımı "Yeni Gerçekçilik"i başlatıyordu. Rosselini diğerleri gibi komünist ya da sosyalist değildi; bir Hıristiyan Demokrat'tı ama, Direniş'in en önemli destanlarından *Roma Açık Şehir*'i "Toplumcu Gerçekçi" bir anlayışla çevirmişti. 1946'da gene unutulamayacak bir yapıt olan *Paisa* ile İtalyan Kurtuluşu'nun ve yeniden kuruluşunun destanı türküsünü yazıyordu. Rossellini sinemaya faşist propaganda ve haber filmleri yapmakla görevli LUCE'de bir tekniyen olarak başladı. Sanatsal gelişimini de konulu faşist propaganda filmlerinin ustası Francesco De Robertis'in yanında kazandı. De Robertis'in üst yönetiminde çevirdiği *La nave bianca* (Beyaz Gemi, 1941) *Un pilota ritorna* (Pilotun Dönüşü, 1942) ve *L'uomo delle Croce* (Çarmıhtaki, 1943) aynı *Sole ve Vecchia guardia* gibi faşist propagandadan çok insancıl yaklaşımlarla dikkati çekti. Örneğin *La nave bianca* (Beyaz Gemi): "İzleyiciyi, hastanın (yaralının) önemini kabul etmeye ve kendini müşfik görevliye (hemşireye) bırakmaya yöneltir; propaganda için oldukça uygunsuzdur, eylemsizliğe başvurur."[9] Rosselini, bütün sanat duyarlığını faşist dönemde, faşist propaganda filmlerinde, faşist bir ustanın yanında kazanmasına karşın, savaşın bitimine yakın İtalya'nın ikiye ayrılmasında, De Robertis'in Kuzey'deki faşist sinemaya görev vermek için Venedik stüdyolarına gelmesi yolunda yaptığı çağrıyı kabullenmez ve zorla götürülmemek, yakalanmamak için zaman zaman gizlenmek gereğini duyar. Savaştan hemen sonra 1944 yılında Rossellini, Eylem Partisi'nden Aldo Vergano ve Komünist Parti'den Alfredo Guarini'yle birlikte Hıristiyan Demokrat temsilci olarak Ulusal Kurtuluş Komitesi'nin Sinema Çalışanları Dalı'nı oluşturur. Ardından *Roma Açık Şehir*'in çalışmalarına başlar.

1932'de bir Amerika gezisinden dönen ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki hareketli sinema yapımından etkilenen ünlü yapımcı Emilio Cecchi CINES adına ilginç yapımlara yöneldi. "Beyaz Telefonlu" ya da "Macar Tipi Komedi" olarak adlandırılan filmleri aşmayı amaçladı. Gecchi, Alman yönetmen belgeci Walther Ruttmann'a yaptırdığı *Acciaio* (Çelik, 1933) adlı belgesel-konulu uzun filmiyle İtalyan sinemasına değişik bir tad getirdi. Faşist propagandaya baştan sona uygun çok az sayıdaki örnek filmlerden biri olan *Acciaio* bile, sinema tarihinde faşist yanından çok, işçi yaşamı, ailesi ve çevresiyle emekçilere belgesel bir şekilde yaklaşımıyla yer yaptı. Bir iş kazasında ölen çelikişçisi ve ailesinin yaşantısı, kendiliğinden faşist kahramanlıktan çok, işçi sorunu olarak öne çıkıyordu. Faşizme karşın, hiç değilse günlük gerçeğe yaklaşmak neredeyse bir İtalyan geleneği haline gelmişti ve yabancı yönetmenler bile bundan etkilenebiliyordu.

Gerçeğin Biçimde Aranması

Cecchi Amerika'dan aldığı etkilerle değişik yapımlar planlıyordu. Bu kez Walther Ruttmann'ın tam karşıtı bir başka yönetmeni Max Ophuls'ü çağırdı. Ruttmann'ın naziliğin hizmetinde olmasına karşılık Ophuls Almanya'dan kaçmıştı. Ophuls'ün aşırı siyasal bir kişiliği yoktu; yalnızca bir hümanistti ve bu yanı Almanya'yı terketmesine yetmişti ama, Faşizmin en civcivli döneminde bu kardeş rejim kaçkınının İtalya'ya gelmesine kimse birşey dememişti.

Ophuls'ün genel niteliği biçimci olmasıydı. Daha çok dekoratif öğelere önem verir, içerik konusunda toplumsal temellerden çok, içerikteki anlamın biçimin kusursuzluğundan gelmesini arar, eksiksiz ve temiz çalışırdı. Max Ophuls, yapımcı Cecchi için *La signora di tutti* Herkesin Kadını, 1934)yi yönetti.

Konu ünlü bir aktristin yükselişi ve düşüşüydü. Dekoratif öğelerle yaratılan gerçeğin yetkin bir şekilde sunulduğu bu film İtalyan sinemasına yeni bir ortam, yepyeni bir biçem kazandıracaktı. "Kaligrafizm" (Calligrafismo) olarak adlandırılan bu yöneliş bir çeşit biçimcilikti ve biçimciliğinden gelen bir tür gerçekçiliği içerdiği gibi, bazı yönetmenlerce faşist rejimin hoşuna gitmeyeceği besbelli olan gerçekçiliği arkasına gizledikleri bir biçem olarak da kullanıldı. İkinci Dünya Savaşı boyunca Kaligrafistler, özellikle Mario Soldati, Mario Camerini, Renato Castellani Faşizme karşın, insan zekasının faşist bir rejimde verebileceği en ince örnekleri sergilediler. Bu yönelişin en yararlı sonucu "Yeni Gerçekçi" sinemava Alberto Lattuada gibi önemli bir yönetmeni yetiştirmiş olmasıdır.

Faşist Çabaların Sonucu

Faşizm tüm uğraşılarına karşın sinemayı tamamen kendine maledememiştir. Sinemaya gösterdiği ilgi ve yaptığı yatırımlar ileri'si için kullanılacak bir birikime akıllıca dönüştürülmüştür. Bu teknik ve kuramsal çalışmaların sağladığı birikim sonucu İtalyan sineması savaştan sonraki özgürlük döneminde ard arda sıraladığı önemli filmleriyle "Yeni Gerçekçi" akımı yaratmıştır. Ancak, bu özgürlük dönemi gelmese de İtalyan sinemasının belli ölçüde bir patlamaya, bir değişime yöneleceğinin belirtileri vardır. 1942 yılında Vittorio De Sica, Cesare Zavattini'nin de senaryosuna katıldığı *I bambini ci guardano* (Çocuklar Bizi Gözlüyor - bizde *Evladına Kıyma* adıyla oynamıştır); Ferdinando Mario Poggioli'nin *Sissignora* (Başüstüne Madam), Alessandro Blasetti'nin gene senaryosuna Zavattini'nin katıldığı *Ouattro passi fra le nuvole* (Bulutlarda Dört Adım); Luchino Visconti'nin *Ossessione* (Saplantı) adlı yapıtları siyasal bir yaklaşımları olmamakla birlikte önemli "Gerçekçi" filmlerdir. 1942 yılına varıldığında bu gerçekçiliğe faşizme karşın ulaşılmıştı. Ayrıca faşist dönem içinde iki düzineye yaklaşacak kadar çok sayıda filmde ana temanın, oyun kişilerinin kim oldukları, sorumluluklarının ne olduğu, bu sorumlulukla nasıl davranmaları gerektiğini anlamaları ve kendileri ve çevrelerini tanımaları çerçevesinde geliştiği görülür ki, bu öğeler bilinçlenmenin ilk adımı olmaları bakımından oldukça önemlidir. Bunu sayısını hiç de küçümseyemeyeceğimiz sayıda sinema adamları gerçekleştirmiştir. "Bu kişilerin gerçekçi ilgi veya kapsamlı tek tek yapıtları bize sanatta İtalyan Gerçekçi geleneğinin faşist öğreti ve düşlerinin dalgalarıyla tamamen bastırılamadığını, yok edilemediğini gösterir."[10]

İtalyan sineması faşizme karşın kendini geliştirmeyi, insancıl değerleri olan yapıtlara çıkar yollar bulmayı başarmıştır. Gelişecek ortam bulamadığı zamanlar da geleceğe birikim yapacak kuramsal çalışmalara yönelmesini bilmiştir. En önemlisi Faşizmin sinema için sağladığı olanaklardan ilerisi için yararlanmasını bilmiştir.

Faşizm Sonrası

1943 yılının 10 Temmuz günü Mussolini için de Faşizm için de sonun başlangıcı oldu. O gün general Patton ve general Montgomery Sicilya Çıkartması'nı başlatıyorlardı. Mussolini 1939'dan beri toplamaya gerek görmediği Büyük Faşist Kongresini otoritesini güçlendirmek amacıyla toplantıya çağırdı. Kongre, Mussoli'nin ordu kuvvetlerinin de başına geçmesi yönünde karar aldıysa da, ne olduysa Kongre kararlarını krala bildirmeye gittiğinde oldu. Kral, Mussolini'yi tutuklattı ve Mareşal Pietro Badoglio'yu hükümet başkanı yaptı.

Bunun üzerine eski dost Hitler paraşütçü birlikleriyle Mussolini'yi hapsedildiği şatodan kurtarıyor ve 1943 Eylülünde kuzeyde Salo kasabasında "Sosyal İtalyan Cumhuriyeti"ni kurduruyor. Mareşal Badoglio hükümeti ise Müttefiklerle silah bırakımı imzalıyor.

Bu ayırım sırasında Kuzeyde faşist sinema Scalera Yapım Kurumu'nun Venedik Stüdyolarında yeniden kurulmaya çabalarken elindeki filmleri kötürüm etmekten başka bir iş yapmıyordu. Kuzeye kaçırılan filmlerden Michelangelo Antonioni'nin ilk filmi *Gente del Po* (Po İnsanları) belgeselinin yarısı kaybolurken, *Ossessione* de Kuzey'de Visconti'nin kurguladığının neredeyse üçte biri kadar bir uzunlukta piyasaya çıkıyordu. *Gente del Po*'nun kaybolan negatifleri bulunamamıştır. Bugün *Ossessione*'nin elimizde olması titiz bir sinemacı olan Madrone dükü Visconti'nin kendi olanaklarıyla yaptırmış olduğu bir negatif kopyayı elinin altında saklamış olması sayesindedir. Denilebilir ki, Eylül 1943'de İtalya'nın ikiye ayrılmasından, Roma Alman işgalinden kurtarılıp Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*'i çektiği 1945 yılına kadar İtalya'da sinema yapımı neredeyse tamamen durmuştur.

4 Haziran 1944'de Roma Alman işgalinden kurtarıldı, Müttfiklerin işgaline girdi. Kral Vittorio Emanuele prens, Umberto lehine tahttan çekildi. Badoglio kabinesi istifa etti. Ilımlı sosyalist Bonomi başkanlığında bir bükümet kuruldu. Ocak 1944 Bari Kongresi'nde, Eyaletler Kurtuluş Komitesi hükümetin, Hıristiyan Demokrat, Sosyalist ve Komünist Partilerden oluşan bir koalisyonca devralınmasına karar vermişti. Direniş örgütünün devamı olan Eylem Partisi'nin başkanı Ferrucio Parri bükümeti Bonomi'den devraldı. Artık İtalya'da kısa süreli koalisyonlar dönemi başlamıştır. Siyasal ve idari otorite hemen hiç yoktu, ülkede her alanda büyük bir kargaşa ve anarşi süregeliyordu. Parri kabinesinde Sosyalist Pietro Nenni Başkan Yardımcısı, Hıristiyan Demokrat Alci'de De Gasperi Dış İşleri Bakanı, Komünist Lider Palmiro Togliatti Adalet Bakanı oldu. Parri daha ilerde Hıristiyan Demokrat saflara gececektir.

28 Nisan 1944 günü Mussolini birlikte yakalandığı sevgilisi Clara Petacci ile kurşuna dizildi. Ertesi gün Milano'da Loreto Meydanı'nda bir garajın kapısına ayaklarından asıldı.

Bu sıralarda Roberto Rossellini Roma'da direnişçi aktrist Maria Michi'nin küçük dairesinde direniş liderlerinden senaryocu Sergio Amidei ile savaş sonrasının ilk İtalyan filmi *Roma citta aperta* (Roma Açık Şehir)nın senaryosunu hazırlıyordu.

Roma Açık Şehir'in çekimi bittiğinde, 1945 sonunda Parri gene aynı koalisyon içinde olmakla birlikte hükümeti Hıristiyan Demokrat Alcide De Gasperi'ye devretmişti. Savaş sonundan 1947 ortalarına kadar süren bu dönem İtalyan sineması tarihinin gelmiş geçmiş en özgür dönemidir. Hele daha ilerde kurulan Merkez-Sağ hükümetlerin neredeyse faşist dönemi bile aratacak kısıtlamaları düşünülecek olursa bu dönemdeki özgürlüğün anlamı daha iyi ortaya çıkar. Otorite boşluğu ve siyasal anarşi dönemi olarak adlandırılan bu dönemde sinemanın hakim güçlerinin pençesinden uzak kalıp unutulması, özgür kalması sayesinde "Yeni Gerçekçi" sinemanın, belki de İtalyan sinemasının en önemli yapıtları yaratılmıştır. Bu antiotoriter ve ekonomik zorluklarla dolu anarşi ortamında çağın en toplumsal sanatının, bu toplumcu dönemi doğal olarak kendi değerlerini ve disiplinini ortaya koymayı başarmıştır. Bu geçici özgürlük döneminden sonraki yeni Merkez-Sağ hükümetler sinemanın bu özgürlüğünden pek hoşlanmamış, sinemacılara tavır almış ve özellikle 1949 da çıkan *Andreotti Yasası* ile bu yaratıcı özgürlük dönemi sona ermiştir.

Bu özgür dönemin filmlerine gözattığımızda coşkuyla karşılayacağımız, dünya çapında ünlü yapıtlarla karşılaşırız:

1945, Roberto Rossellini, *Roma citta aperta* (Roma Açık Şehir)

1946, Vittorio De Sica, *Sciuscia* (Boyayalım -Kaldırım Çocukları-)

Alberto Lattuada, *Il bandito* (Haydut)

Aldo Vergano, *Il sole sorge ancora* (Güneş Yine Doğar)

Roberto Rossellini, *Paisa* (Hemşehri)

1947, Giuseppe De Santis, *Caccia tragica* (Av)

Roberto Rossellini, *Germania anno zero* (Almanya Sıfır Yılı)

1948, Luigi Zampa, *Anni difficili* (Zor Yıllar)

Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları)

Alberto Lattuada, *Senza pieta* (Acımasız)

1949, Pietro Germi, *In nome della legge* (Yasa Adına)

Alberto Lattuada, *Il mulino del Po* (Po Değirmeni)

Renato Castellani, *E primavera* (İşte Bahar)

Giuseppe De Santis, *Non c'e pace tra gli ulivi* (Zeytinler Altında Dinginlik Yok)

Yeni Gerçekçilik

Roma Açık Şehir'le birlikte yepyeni bir sinema anlayışı su yüzüne çıkıyordu: "Yeni Gerçekçi" sinema. Sinema devlet desteği ve kontrolünden uzaktı, ama belki de bundan dolayı, insan onuruna yakışan bir şekilde tarihinin en aktörel yapıtlarını veriyordu. Dünya sinemasının en değerli filmleri ortaya çıkıyordu. *"İlk Yeni Gerçekçi filmler tamamen özgür bir ortamda yapılmıştır. Ne hükümet vardı; ne sansür; ne Kültür Bakanlığı"*[11]

"Yeni Gerçekçi" anlayışta birinci planda varolan yılların birikimiyle olgunlaşmış bir gerçeklik tutkusuydu, bu gerçekliği insancıl değerlerle, insan onuruna yaraşır bir şekilde ortaya koymak isteyen bir sanat susamışlığıydı; bunun en güzel konularını sağlayan savaş sonrası toplumsal sorunlarının yarattığı ortamdı ve uzun yılların suskunluğunun sonucu yoğun, doğru, yaşam deneyleriyle yoğrulmuş coşkun bir sanat yönelişiydi... Bu ortam herşeyden çok aydının ülkesini yeni baştan yaratmanın onuruyla coşku içmde olduğu bir ortamdı. Yılların birikimi olan sanat tekniklerinin bu onurlu özgürlük içinde aktörel bir estetiğe dönüştüğü insansal dayanışmanın en güzel örneklerinin verildiği ortamdı.

Kendi kendini vareden bu sinema ortamı hükümetsiz, yasasız ve devlet yardımı olmaksızın sinema tarihinin en güzel yapıtlarını verdi. 1949'da çıkan "Andreotti Yasası" ile iki yüzlü bir sansürle karşılaştı, devlet yardımına rağmen geriledi. Çünkü, savaştan sonra yaratılan sanatsal ortam yaşamla iç içe gelişen, sanatçıların kendi halklarıyla bütünleşerek yarattığı bir ortamdı; 1949'dan sonra sinemayı koruma yasası yoluyla yaratılmak istenen ortam ise yapay, kısıtlı ve Hıristiyan Demokrat hükümetin siyasal görüşüne bağımlı kasıtlı bir ortamdı.

Andreotti Yasası

1947'deki hükümet değişikliğine dönecek olursak; kriz, bu savaştan sonra ilk kritik dönemler atlatılınca sağ ve sol partiler arasındaki sürtüşmenin iyice belirginleşmesiyle ve Nenni'nin Sosyal Demokratları'yla Komünistlerin hükümeti terketmesiyle ortaya çıkar. Hıristiyan Demokrat De Gasperi bu durumdan yararlanmasını bilir ve çeşitli dolaplar sonucu Nenni sosyalistlerinden 115 milletvekilini kendi tarafına çekerek diğer merkez partilerin de katılımıyla bir merkez sağ koalisyon kurar. Böylece İtalya'nın Kurtuluş'unda en yoğun çabayı göstermiş olan 'sol' çeşitli düzenler ve adam ayartmalarla iktidardan uzaklaştırılmış oluyor. Sosyal Demokratların tersine Komünist Parti bu çalkantılarda bölünmez ve kararlı ve etkili bir muhalefet görevini üstlenir. Sağın bu çirkin siyaset oyunları en çok sinemayı etkiler, sağ kendini güçlü hisseder etmez elini sinemaya atar ve sinemanın özgürlük dönemi biter.

1949'da İtalyan sinema sanayii, İngiliz ve Fransız sinemalarıyla birlikte aynı nedenle, Amerika'nın sürümdeki büyük rekabeti nedeniyle krize girer. 1949'da İtalya'da gösterilen filmlerin yalnızca % 8'i İtalyan yapımıdır.

20 Şubat 1949'da sinema oyuncuları ve teknisyenleri iş bulmaları gittikçe zorlaştığı için Roma'da bir yürüyüş yaptılar ve hükümetten sanayilerinin yabancı kaynaklı filmlere karşı korunmasını istediler. Hükümet bunu fırsat bildi ve Devlet Müsteşarı Giulio Andreotti başkanlığında DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO (Genel Gösteri İşleri Müdürlüğü) kuruldu. Andreotti'nin baş görevi bir sinema yasası hazırlamaktı. Alınan önlemlerle kısa zamanda İtalyan filmlerinin iç piyasadaki etkinliği üç misli arttı.

29 Aralık 1949'da "Andreotti Yasası" olarak adlandırılan yeni sinema yasası çıktı. Ancak, Andreotti Yasası sinemaya doğru ve dolaylı bir sansürü de beraberinde getirmişti. Yasanın bu tür sansürlere olanak sağlayan maddeleri sayesinde, hakim güçler sinemayı etkili bir şekilde kontrolları altında tutabileceklerdi. Örneğin, İtalya'nın kötü tanıtınını yaptığına hükmedilen filmlerin dış piyasaya satılması engellenebilecekti. Oysa, Yeni Gerçekçi filmlerin kendilerini kurtarabilmeleri için dış piyasaya gereksinimleri vardı. Bir filmin yapılması için gerekli krediyi Devlet Çalışma Bankası sağlayacak ancak, kredinin yerini bulmasının denetlenmesi amacıyla önce filmin senaryosu banka müdürlerince incelenecekti. Bunlar çok etkili bir dolaylı sansürün oluşmasını sağlıyordu. Tüm bu çabaların tek amacı da sinema özgürlüğünün ya-

rattığı "Yeni Gerçekçi" filmleri engellemekti.

Gizli Faşist Baskılar

1951 yılında Vittorio De Sica'nın kimsesiz bir emeklinin yaşamını ele alan *Umberto D.* adlı ünlü filmi, bu yasa gereğince dış ülkelere gönderilmemiş, bu nedenle de yapım parasını karşılayamamıştı. Hükümet gerçeklere değinen filmlere karşı açıkça tavır alıyordu. Devlet Müsteşarı, Genel Gösteri Müdürlüğü Başkanı Andreotti *Umberto D.* olayından sonra De Sica'ya gönderdiği, diğer sinemacıların da kulağına küpe olsun diye de yayınladığı bir açık mektupta, Hükümetin ve Hıristiyan Demokrat Parti'nin bu konudaki kesin görüşünü ortaya koyuyor ve yasaklamanın gerekçesini önemli bir olaymış gibi açıklarken bu davranışının azgelişmişliğini de dünyaya sergiliyordu:

> "Eğer, en sefil yanlarına acımasızca ışık tutmakla gerçek kötülüklerle savaşıldığı bir gerçekse; tüm dünya Yirminci Yüzyılın ortasında İtalyan'nın *Umberto D.*-deki gibi olduğunu düşündüğünde, De Sica'nın ülkesine karşı kötü bir görev yaptığı da bir gerçektir."[12]

1951 yılında Luigi Chiarini'nin kuruluşunun başından beri yöneticisi olduğu Centro Sperimentale di Cinematografia'dan ve *Bianco e Nero* dergisinden Umberto Barbaro ile birlikte uzaklaştırılması faşist yönetimin bile düşünmediği bir davranıştı.

Ayrıca, o zamana kadar işletilmeyen sansür etkinliğini artırdı. Birçok yönetmen filmlerindeki toplumsal eleştirileri çıkartmaya zorlandılar. Yayımcı olarak Guido Aristarco ve Senaryocu Renzo Renzi Mussolini ordusunu eleştiren bir senaryo yayımladıkları için hapisle cezalandırılmak istendiler. Böylece Hıristiyan Demokratlar gerçek renklerini de belirtmiş oluyor, bu davranışlarıyla Kültür Politikalarını da açıkça ortaya koyuyorlardı.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği üzerine toplumbilimsel bir inceleme yapmış olan Amerikalı sinema toplumbilimcisi George A. Huaco ve son yılların en kapsamlı sinema tarihini yazmış olan Amerikalı sinema tarihçisi Eric Rhode işin uluslararası soğuk savaş politikasıyla ilişkilerine değinirler. Huaco şu kanıdadır: "İtalyan hükümetinin Yeni Gerçekçi filmlere gösterdiği bu düşmanlık bir bakıma İtalya'nın soğuk savaşa katılmış olmasının sonucuydu; 1949 Martında İtalya Kuzey Atlantik Paktına katılmıştı".[13] Bir çok NATO ülkesinde olduğu gibi soğuk savaşın etkileri İtalya'da da ülke içindeki toplumcu kişi ve yapıtlara da ulaşıyordu.

İşin ilginç ve çelişki dolu bir yanı da Hıristiyan Demokrat Hükümetlerle sanatçılar arasındaki bu savaşımda, Andreotti'nin en çok kendi de bir Hıristiyan Demokrat olan Vittorio De Sica ile çekişmiş olmasıdır. Hıristiyan Demokratların tek başlarına iktidara gelmeleriyle baskı daha da arttı. Aslında aşırı bir yönelişi olmayan birçok filmin hiç değilse dış satımı engellendi. 1954'de Scelba hükümetinin bu konudaki görüşü şöyle:

> "Film ticari bir metadır. Şayet hükümetin ihraç edilen meyve ve sebzenin çürük olup olmadığını kontrola yetkisi varsa, Yeni Gerçekçilik ruhuyla zehirlenmiş filmlerin dolaşımını önlemeye de yetkisi vardır."[14]

Savaşım bu kez daha açık seçik ve ad gösterilerek yoğun bir baskı şeklinde yapılıyordu. 1955'de hükümetin görüşünü hükümet sözcüsü Ponti açıklıyor ve ne tür filmler istediklerini de dikte ettiriyordu:

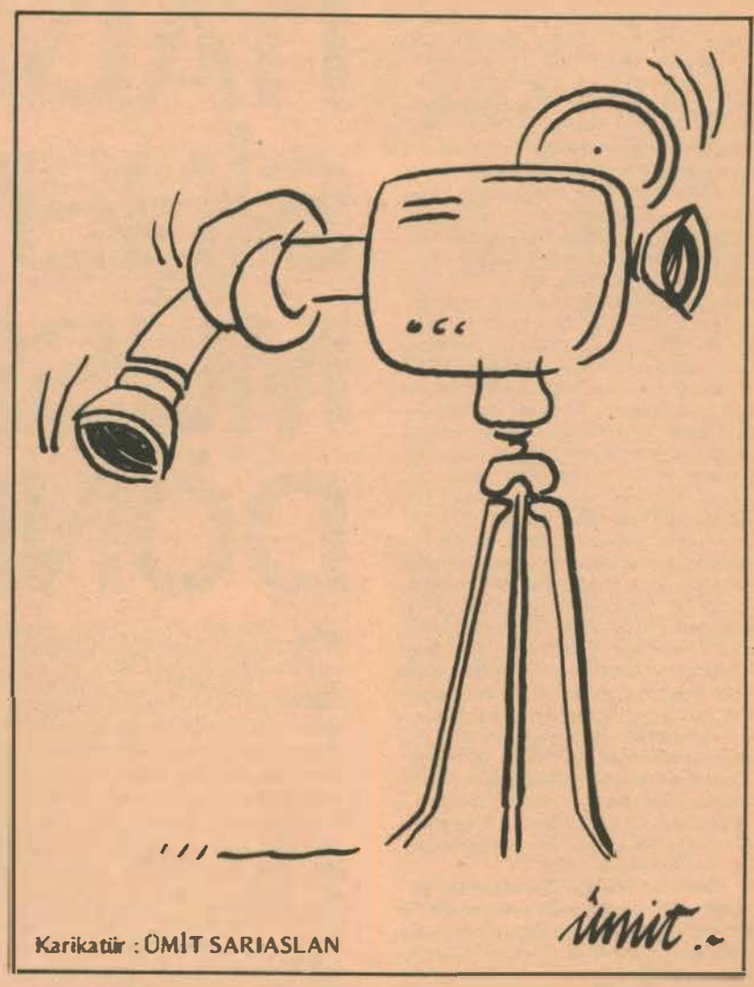
> "Zaman zaman taşkın latin vasıflarımızı dizgine almanın, artık kendi kendimize aslında faydalı olmaktan çok yıkıcı olan İtalya filmine kesin sınırlar koymanın sırası geldi. ... Film yoksullar için bir rahatlama, unutma ve kaçıştır. İnsanların 'pa em et circenses' (ekmek ve sirk)e gereksinimleri vardır çünkü, psikolojik temellerinde insan uygarlıkları her zaman kendileriyle eşittir."[15]

Doğal olarak bu baskıya karşı bir direniş uyandı ve sinemacılar direnişlerini bir manifesto yayınlayarak duyurdular. Bu manifestoda öz olarak şöyle deniyordu:

> "Yeni İtalyan sineması, Yeni Gerçekçilik olarak tanınan bu ulusal sinema, faşizmin yıkıntılarından en uç düzeyde bir anlamlılık gücüyle, temelinde yeniden elde edilmiş özgürlüğün erdemiyle ortaya çıktı. İlk büyük başarıları üzerine bu sinemaya karşı toplum güçlerince, toplumun düşün düzeyinin geri kalmasını amaçlayan ve ekonomik alanda Amerikan tekellerinin (sinemada) çıkar ve tarafını gözeten zora dayalı iğrençlikler uygulandı. ... Biz, aşağıda isimleri olanlar *Circola Romano del Cinema* (Roma Sinema Birliği) adı altı da bir araya geldik ve İtalyan Hükümetini, görevlileri, gazeteleri, bankaları kanalıyla ulusun gelişmesinin akışı içinde ulusal gerçeklerin gereği olan konuların gösterilmesini engelledikleri için suçladık ve bu suçlamayı sürdürüyoruz. Ve bu davranışları bir eylemin şimdilerde yaratabileceği en önemli ve kalıcı çalışmalarına engel olacağı için suçluyoruz. ... Biz, anlatımın özgürlüğünü engelleyen bu yasal şebekeye son verilmesini istiyoruz. ..."[16]

Bildiriyi imzalayanlar, kuramcılardan Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, Cesare Zavattini; uygulamacılardan Carlo Lizzani, Alberto Lattuada, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Renato Castellani, Michelangelo Antonioni, Federica Fellini.

Bu anlamlı karşı duruşa karşın hükümetler bildiklerini okudular. İtalyan kültürüne bu korkunç yıkım devlet eliyle yapılıyordu. Sinemacılar bu baskılara karşı , yılmadılar. Şartların elverdiğince her dönemde ellerinden geleni yaptılar, fazla göze batmadan incelikle görevlerini sürdürdüler. Sayısı az olmakla birlikte bu baskı döneminde de önemli filmler yapıldı. Bunlara birkaç örnek verecek olursak; De Sica'nın *Umberto D.* ve *Il tetto* (Çatı -Yuvasızlar-), Fellini'nin *La strada* (Sonsuz Sokaklar, 1954), Pietro Germi'nin *La citta si difende* (Kendini Savunan Şehir, 1952) ve *Il brigante di Tacca di Lupo* (Tacca di Lupo Haydutları, 1952), Lizzani'nin *Achtung Banditi!* (Dikkat Haydutlar!, 1952), Rossellini'nin *Il generale delle rovere* (Sahte General, 1959) ve *Era notte a Roma* (Roma'da Geceydi, 1960) ve Visconti' in *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco ve Kardeşleri, 1960) bu baskılara karşın yaratıldılar. Kimi yönetmenler de komediye ve komedinin ince zekasına sığınarak toplumsal eleştiri görevini sürdürüyorlardı. Faşizm sırasında, yönetimin baskılarından "Kaligrafist" filmlerle kaçma yolunda deneyimi de olan Lattuada, bu kez komediyle görevini sürdürmeye çalışıyor ve toplumsal eleştirinin boyutlarını da aşan Gogol'dan faşist italya'ya uyarladığı *Il capootto* (Palto) ile belki de en güzel yapıtını bu baskılara karşın 1952'de yaratıyordu. Aynı şekilde Renoto Castellani *Due soldi di Speranza* (İki parahk umut, 1952) filminde gerçekçiliğe kattığı lirik tonuyla sıradan bir komedinin ötesinde dikkat derliyordu. Pietro Germi de 1956'da *Il ferroviere* (Demir Adam) ve 1957'de *L'uomo di paglia* (Saman Adam)yla yaptıklarını yeterli görmeyerek komediye yöneliyor ve *Divorzio all'Italiano* (İtalyan Usulü Boşanma)yla kara mizahta karar kılıyor. De Sica da 1954'de Toto ve Eduardo De Filippo ile yaptığı *L'oro di Napoli* (Napoli Altını) ile komediyi deniyordu. Eduardo De Fillippo ve Toto'nun diğer komedi filmleriyle de yarattığı değerleri gözardı etmek pek olası değildir.



Hıristiyan Demokratların siyaset arenasında gerilemeye başlamasıyla sinema da kendini toparladı. Hıristiyan Demokratların baskılarına karşın, İtalyan sineması biçimini değiştirdiyse de özündeki "Gerçekçi" ve "Toplumcu" mayayı terketmemişti. Baskılara karşın, sürekli çıkar yol aramış, görevini sürdürmeye çalışmıştı. Ancak 1960'lardan sonra "Gerçekçi" sinema yeniden rayına oturmustu. Pier Paola Pasolini, "Yeni Sinema, hep *Yeni Gerçekçiliğin* sonucudur"[17] der. Pasolini'nin "Yeni Sinema" dediği hiç de sıradan bir olay değildir ve bizce İtalyan sineması günümüzde en çok "Toplumcu Gerçekçi" sinema yapıtını üreten sinemadır. Yeni Gerçekçilik Faşizme karşın, faşist sinemadan da yararlanarak ortaya çıktığına göre; 1950'lerdeki bu ikinci deneyden de sonra, faşist baskıların İtalyan sinemasını kendi yönünde dizgine almak çabalarının istenilen sonuca ulaşmadığı görülür.

Işıl Işıl Bir Sonuç

Mussolini'nin faşizmi sinemayla belki de herşeyden çok ilgilenmiş, ona cömertçe el uzatmıştı; okullar, tesisler, dergiler kurmuş, şenlikler düzenlemiş, faşist bir sinemanın gelişmesi için maddi ve manevi elinden geleni esirgememişti. Faşizmin sinema konusundaki tüm çabalarının sonucu çok ilginçtir: Yapım sayısı sürekli artmış (1933 yılında 30 filmden 1942'de yılda 119 filme), filmlerin teknik yetkinliği yükselmiş, büyük bir teknisyen, yapımcı, kuramcı, kuramcı ordusu yetişmiş; fakat, tüm bu çabalara ve harcamalara karşın sapına kadar faşiat bir sinema oluşturulamamıştır. "1929-1943 yılları arasında İtalyan sinemasında çekilen faşist filmlerin sayısı sadece 7'dir. Oysa aynı yıllarda üretilen film sayısı Savio'ya göre 722, İtalyan Sinema Yıllığı'na göre 707'dir"[18] Her iki halde de orantı % 1'den bile düşüktür. Ve en önemlisi bile düşüktür. Ve ön önemlisi tüm çabalara karşın, "Yeni Gerçekçi" sinemayı yaratacak bir birikimin kaynağı olmuştur faşist sinema.

Hıristiyan Demokratların 1950'li yıllarda uyguladıkları ilkel gizli faşist baskıların sonucu da oldukça ilginçtir. Bu baskılar "Yeni Gerçekçi" sinemaya karşı yapılmış olduğu halde "Yeni Gerçekçilik" bugünkü "Toplumcu Gerçekçi" İtalyan sinemasına ulaşmıştır. Birkaç örnek sıralayacak olursak Ermanno Olmi'

nın *Il Posto* (İş), *Albero degli zoccoli* (Nalın Ağacı); Francesco Rosi'nin *La sfida* (Meydan Okuma). *Le mani sulla citta* (Şehir Üzerindeki Eller). *Uomini contro* (Karşıdaki Adamlar); Gilberto Pontecorvo'nun *Kapo* Cezayir Savaşı ve bizde *Ada da İsyan* adıyla oynayan *Ouemada*; Damiani Damiano'nu *Ouien Sabe*; Vittorio ve Paolo Taviani Kardeşlerin *Un uomo bruciore* (Yakılacak Adam), *Padre Padrone* (Ustam Babam); Nanni Loy'un *Ouattre giornate di Napoli* (Napoli'nin Dört Günü); Elio Petri'nin *I giorni condati* Sayılı Günler) ve *La classe operaia va in paradiso* İşçi Sınıfı Cennete Gidiyor); *Una giornata particolare* Özel Bir gün (Sophia Loren, Marcello Mastroiani) ile tanıdığı Ettore Scola'nın *C'eravamo tanto amati* (Çok Sevmiştiler); daha genç yönetmenlerde Marco Bellochio ve Bernardo Bertolucci ve özellikle Bertolucci'nin *Novecento* (1900) adlı yapıtı ve son derece ilginç yapıtlarıyla dikkati çeken kadın yönetmen Lina Wertmüller'in özellikle 1976'da yaptığı *Pasqualino sette bellezze* (Pasqualino Yedi Güzeller) gibi ve saymadığımız daha bir dolu "Toplumcu Gerçekçi" yönetmen ve film Yeni Gerçekçiliğin bir sonucudur; ve böyle birşeyin oluşmaması için gösterilen tüm çabalara karşın, İtalyan sinemasının bugün belirleyici niteliği olarak yerleşmiştir. Kanımızca dünyadaki en "Toplumcu Gerçekçi" sinema olan İtalyan sinemasından gelecekte bu özelliğini silip atmak olanaksızdır.

Tüm bu olağanüstü aydınlık gelişmenin apaçık ya da gizli faşizm'e karşın oluşması oldukça ilginç, ilginç olduğu kadar da düşündürücüdür.

1. Helmut Regel, "Dannunzianismus und Verismus", Filmkritik, Sayı 8, Frankfurt A.M., Ağustos 1968, s. 481.
2. Fetay Onat, Faşist Dönem İtalyan Sineması, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 1979, s. 1(Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)
3. Vernon Jarratt, The Italian Cinema, Falcon Press, Londra, 1951, s. 43.
4. Andre Bazin, "Sinema Gerçekçiliği ve İtalyan Kurtuluş Okulu", Çağdaş Sinemanın Sorunları, çev. Nijat Özön, Bilgi Yay., Ankara, 1966, s. 144-145.
5. Luchino Visconti, "Kadavralar", Türk Dili Sinema Özel Sayısı, çev. Nijat Özön, Ocak 1968, s. 454.
6. Georges Sadoul, Histoire Generale du Cinema, Cilt VI., Paris, 1954, s. 111.
7. Ted Perry, "TheRoad toNeorealismi", "Film Comment, Kasım-Aralık, 1978, s. 10.
8. a.g.y.
9. Eric Rhode, A History of the Cinema Hill and Wang, N.Y., 1976, s. 457.
10. Roy Annes, Patterns of Realism, New Jersey, Londra, 1971, s. 33
11. Patrice G. Hovald, Le Neo-Realisme, Bruxelles, 1958, s. 6
12. Films and Filming, Nisan 1959, Londra, s. 15
13. George A. Huaco, The Sociology of Film Art, New York, 1965, s. 186, ve bkz. Eric Rhode, A History of the Cinema, Hill and Wang, N.Y., 1976, s. 472.
14. a.g.y., s. 195.
15. a.g.y., s. 198
16. "Manifest du Cinemaltalien", Positif, Kasım 1955, Paris, s. 170.
17. Pier Paola Pasolini, "Plan Sekans Ya da Gerçeğin Semiolojisi Sinema", Yeni Sinema, Sayı 27, İstanbul, Şubat 1969, s. 27
18. Fetay Onat, s. 74'den Ricardo Redi'nin 1979 Pesaro Film Şenliği'ndeki Bildirisi.

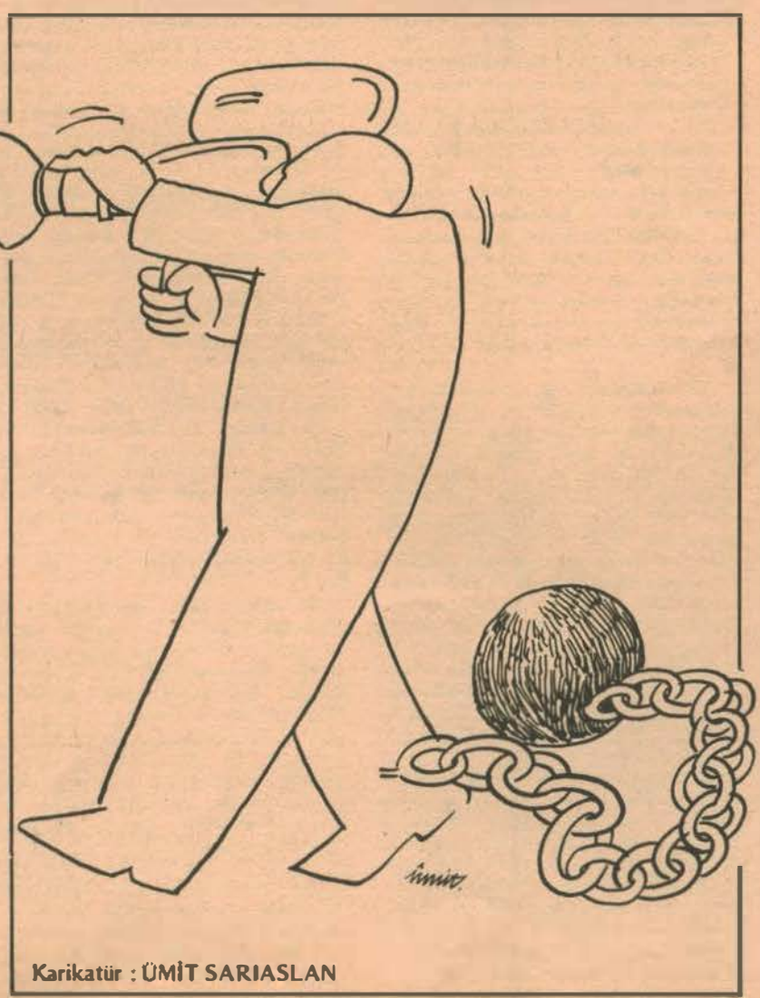
İTALYAN SİNEMASINDA MUSSOLİNİ DÖNEMİ

Fetay Onat

2. Dünya Savaşı'ndan sonra toplumların gerçek kimlikleri gün ışığına çıkmıştı. Artık görkemli filmler yapmanın, binbir acı içinde savaşmış insanları düş dünyasına sürüklemenin hiç bir gereği yoktu. Savaş sonunda bu gerçeği yadsımayan yepyeni bir oluşum içinde görürüz sinemayı. Rönesans gibi İtalyan sineması da insandan kaynaklanıyordu. Ama rönesansa soyluluğunun yerine yaşamı ve insan gerçeklerini yansıtıyordu. Kuşkusuz Neorealismo (Yeni Gerçekçilik) akımının İtalya'dan çıkması bir rastlantı değildi. Sinema, erginliğini yaşarken ve ses verecekken sesi soluğu bastırılmış bir toplumda, aanatm özüne ters düşen bir baskı içinde faşizmin borazanı oldu. İşte neorealismo bu bastırılmış döneme bir karşı çıkış olarak doğdu.

İtalyan sineması 1922-1943 yılları arasında faşizmin kitlesel gücünü ve karakteristiğini yansıtması açısından ilginç bir süreç yaşamıştır. Sanatın bu dönemde nasıl bir araç haline getirildiği, nasıl ve ne için kullanıldığı faşizmin gövde gösterilerine sık sık ortaya çıkmıştır.

Rönesans gibi zengin bir kültürel tabanı olan İtalyan toplumunun plastik ve estetik duyarlığı oldukça gelişmişti. Hiç kuşkusuz Mussolini ve onun rejimi faşizm de bu duyarlıktan büyük ölçüde yararlanmasını bilmiş, buradan hareket ederek bu plastik duyarlığa eski Roma'nın görkemli düşlerini sunmuştur. Üstelik bu görkemli düşleri gerçekleştirmek için her türlü yatırımı yapmakta gecikmemiş, tüm olanakları kullanmıştır. Bu ustalıkların arkasında ise sanat ve kültürün ne denli hoyrat ve yüzeysel kullanıldığı gerçeği yatmaktadır. Kendi çıkarları uğruna Gramsci için "Bu beynin çalışmasını 20 yıl durdurmak zorundayız"[1] diyen bir anlayış, 1925 yılında Istituto Luce'nin temel atma töreninde "Sinema en güçlü silahtır." sloganını yazdırıyordu. İşte sinema, kitlesel etkinliğini kişilerin tutkuları uğruna bir silah gibi yine kitlelere karşı kullanacaktı.



Karikatür : ÜMİT SARIASLAN

Faşist dönemde sanatın ve sinemanın işlevlerinin politik açıdan nasıl kullanıldığını, ne tür bir kültürü yaygınlaştırma çabası içine girdiği ve nasıl bir başarı kazandığı, yaklaşık 50 yıl geçmesine rağmen bugün hala -İtalya'da bile- tartışılmaktadır. Her yıl düzenlenen Pesaro Film Şenliği'nde 1979'da konu olarak "Faşizm Altında İtalyan Sineması" işlendi. Yıllardır güncelliğini koruyan bu temada her şeyden öte, sinemanın ne denli önemli ve güncel olduğu ortaya çıkmıştır.

1943 yılında Corriera Della Sera'da Radice şunları yazıyordu: "Sinema tehlikeli bir silahtır. Kitleler, az okurlar ve sinemaya çok giderler. Hazırlannuş zehiri de kolayca bir süngер gibi emerler."[2] Mussolini de kuşkusuz bunun bilincindeydi, sinema yazarları da, yönetmenler de... Faşist koşullandırma, sinemanın bir silah olarak kullanılmasını önermekteydi. Ama, bu silah geri tepmiştir.

1929-1943 yılları arasında faşizmin baskın olduğu dönemde çevrilen yüzlerce film arasından bazıları, salt faşist propaganda amacı güdüyordu. Bu amaçlar doğrultusunda film çeviren birçok yönetmenin sonradan, hatta o süreç içinde bile soluklu filmler yaptığını görüyoruz. Filmlerin çoğu ise suya sabuna do-

kunmayan uyutucu yapımlardı.

İtalya'da sinema coşkun bir ulusal dalga biçiminde ortaya çıktı. Pastrone, Guazzone, Camerini gibi yapımcılar Romalılar'ın anısına bağlı övgüler dile getirdiler. Bir banka törstü prodüktörlerden oluşan UCI (İtalyan Sinema Birliği)'yi kurdu. 1925 yılında İtalya'daki sinema gösterilerinin sadece % 6'sı İtalyan filmleriydi. Bu, sessiz sinemanın görkemli dönemi'nden sonra İtalyan sineması için büyük bir düşüştü. Aynı yıl Mussolini konuya el atmak gereğini duydu. LUCE kuruldu. Amaç, eğitim, propaganda ve belgesel filmlerin yapımıydı. Ancak bu kurum bir süre sonra Mussolini'nin tekeline girerek, film yapımını denetleyen bir kuruluş oldu. Denetim-sansür, İtalya'da sinematografik propagandadan çok daha önceleri kurumlaşmıştı. İtalyan sansürünün geçmişi ilginç örneklerle doludur. Bunlardan biri Avellonismo akımını yaratan Avellone adlı hukukçunun "Bazı filmler insan zekasında ve yüreğinde zararlı etkiler yapar."[3] savıdır. Ancak yürürlüğe giren ilk sansür uygulaması 20 Şubat 1912 tarihinde başlamış ve Mussolini 24 Eylül 1923 tarihli bir yasayla bu uygulamanın daha keskin bir şekilde 1962 yılına dek kökleşmesini sağlamıştır.

1935 yılında Mussolini İtalyan sinemasını kalkındırmak amacıyla "Centro Sperimentale di Cinematografia"yı kurdu. Üretim, dağıtım ve kullanım için gerekli yatırımları yaptı. Ertesi yıllarda Cines ve Ouadro stüdyoları Cinecitta topluluğu adı altında birleştirildi ve Banca Del Lavoro'dan bir sinema fonu ayrılarak, yapımcılar desteklendi. Bu arada Mussolini, oğlu Vittorio Mussolini'yi de bazı film şirketlerine ortak yapmış ve "Cinema" dergisinin yönetimine getirmişti.

İki dünya savaşı arasında çevrilen, özellikle tarihi filmler İtalyan sinemasına büyük ölçüde canlılık getirdi ve Avrupa piyasasının aranan filmleri oldu. 1937 yılında Mussolini "bir yılda yüz film" sloganıyla film yapımına hız verdi ve Avrupa'nın sahipsiz pazarlarını elde etmek için büyük çaba harcadı. 1940 yılında 70, 1941 yılında 90, 1942 yılında 119 film yapımıyla sinema piyasasını bir süre elinde tuttu.

İTALYAN SİNEMASINDA FAŞİST EĞİLİMLER

Faşist dönemde, özellikleri açısından iiç film türünün faşizmin yaygınlaşması ve tutunması için çaba harcadığı görülür.

1) Salon filmleri (Telefoni Bianchi - Beyaz Telefonlu Filmler)

2) Tarihi filmler

3) Propaganda filmleri.

İtalyan sinemasının faşist dönemdeki kitleleri uyutma politikası Telefoni Bianchi adı verilen salon filmleri aracılığıyla gerçekleştirilmiş, tarihi filmler ve propaganda filmleri de bu ortama doğrudan katkıda bulunarak faşizmin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Salon filmleri ve parlak komedilerden oluşan (*Gli Uomini Che Mascalzoni*-Şu Erkekler Ne Alçaktır, *Il Signor Max*-Bay Max, *Daro Un Milione*-Bir Milyon Veririm, *Batticuore*-Kalp Çarpıntısı gibi) filmler toplumdaki birikimin boşaltılmasını sağlıyor ve halkı oyalıyordu.

Savaş sonrası yorgunluğunu dindiren İtalyan toplumu bu çekici romantik filmlerle, görkemli ve parlak görüntülerle uzun bir dinlenme süreci yaşadı. Öte yandan faşizmin temel tutkusu olan, eski mirası canlandırma eğilimleri tarihi filmlerde belirmekteydi. Bu filmler arasında: *1860, Ettore Fieramosca, Salvatore Rosa, Squadrone Bianco, Scipione L'Africano, Giarabub, Bengasi, I Condottieri* sayılabilirler. Mussolini bu tarihi filmlerle özdeşleşerek kendini Eski Roma İmparatorluğunun başında zannediyor ve us dışı uygulamalarla tutkularını gerçekleştirmeye çalışıyordu. Tekeline aldığı önemli sinema kuruluşları da Mussolini'nin ilkeleri doğrultusunda belgesel filmler yapmaktaydı. LUCE (L'Unione Cinematografica Educativo) aydınlatıcı filmler üreterek halkın tarım, eğitim, sanat, sağlık konularında bilgili kılınması buyruğuna hizmet ediyordu ama, kuşkusuz temelinde proganda amacı yatmaktaydı. Bu propaganda basın ve sinema yoluyla en tenha köşelere kadar uzanmaktaydı. Çünkü İtalya'da radyosu olmayan kır kahvesi, Cine-Gup kulübü olmayan kent kalmamıştı.

Resmi olmayan film şirketleri ve yönetmenler de zamanla bu propagandanın güdümüne girdiler. *İhtiyar Nöbetçi* (Vecchia Guardia), *Beyaz Gemi* (La Nave Bianca), *Alcazar Kuşatması* (L'Assedio dell'Alcazar), *Pilot Luciano Serra* (Luciano Serra Pilota), *Beyaz Süvari Alayı* (Lo Squadrone Bianco), *Bir Pilot Dönüyor* (Un Pilota Ritorna) bu amaca hizmet eden filmlerdi.

1933-1939 yılları arasında İtalyan sinemasında faşist eğilimlerin kesin çizgilerle belirlendiğini görmekteyiz. Örneğin 1933 yılında *Kara Gömlek* (Camicia Nera) adlı yapım tamamen faşizmi anlatmaktaydı. Blasetti'nin *Vecchia Guardia*'sı da faşistlerin birlik haline gelişleri'ni anlatan ve özendiren yapımlardandı. Diğerleri de çeşitli yollarla faşizmi haklı göstermeye ve sevdirme amacına yönelik filmlerdi.

22 Mayıs 1936'da Propaganda ve Yayın Bakanı Kont Ciano, Senato'da faşist sinema hakkında verdiği söylevde şunları söylüyordu: "Propagandanın tadından yoksundurlar, düşünüyorum ki; sinema gibi bir sanatta sık sık, belirlenmiş sınırları aşmaya, halkın manevi ve fizik yaşantısındaki motifleri işlemeye mecburdular. Sadece vatanın gerçek sanatçısı, onun tarihi kahramanlarından veya doğa güzelliklerinden esinlenerek bizim ruhumuza hitabedebilir. "Böylece bir çok film İtalyan tarihinin ünlülerini göklere çıkardı: *"Scipione L'Africano, Ettore Fieramosca, Boccaccio, Caravaggio, Verdi, Rossini, Bellini, Cellini*, hatta *Antonio daPadova, Assisi, Il Cardinale Lambertini, Don Bosco* ve *Abuna Mesias* gibi din adamları.[4]

FAŞİST DÖNEM FİLMLERİ VE YÖNETMENLERİ

Faşist dönemin başlangıç yıllarında, sinema endüstrisinin yeterince gelişmemiş olması, teknik araçların eksikliği, sinemadaki kalite ve üretimi etkilemekteydi. Örneğin 1930 yılında sadece 7-8 film gerçekleştirilebilmişti.

1935 yılında Sinema Genel Müdürlüğü'nün kurulması. Centro Sperimentale di Cinematografia'dan genç sinemacıların yetişmesi ve İtalyan Kapitalistlerinin Cinecitta'yı desteklemesi sonucu, II. Dünya Savaşı öncesi İtalya'nın yıllık film üretim sayısı 100'e yükselmişti.[5]

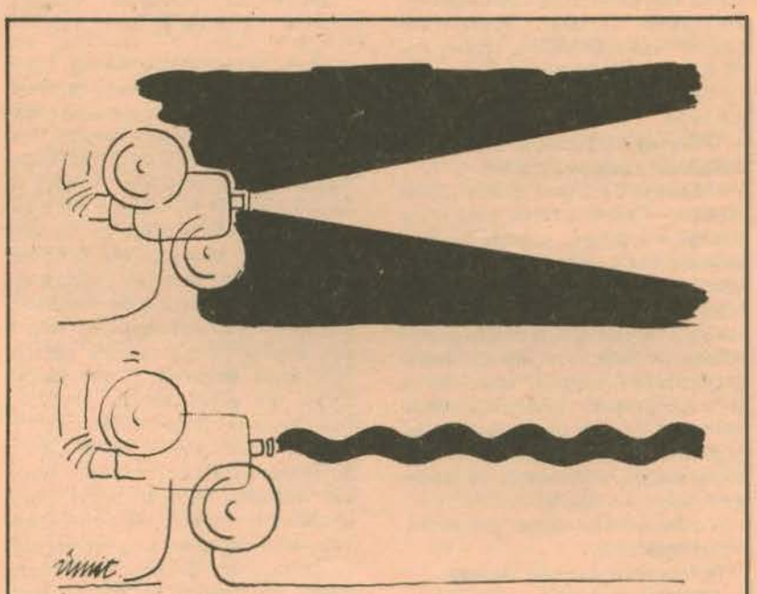
İnsanla toprak arasındaki ilişkiden çekilen *Güneş* (Sole) filminden sonra Blasetti, Mussolini'nin Pontini Bataklığının kurutulması buyruğundan kaynaklanan ve toprak sorununa başka bir yaklaşım getiren *Ana Toprak* (Terra Madre) filmi'ni yaptı. 1931.

Öte yandan Camerini, iki genç sevgilinin yaşama dönüşünü konu edinen *Raylar* (Rotaie) filminden sonra komedi ve salon filmlerine yöneldi. Bunlardan *Şu Erkekler Ne Alçaktır* (1932) geleceğin ünlü sinemacısı Vittorio De Sica'nın başarılı kompozisyonu ile sevilen ve iş yapan bir film oldu. Tezgahtar bir kızla, fabrika patronunun şoförü arasındaki seviyi güldürü türünde aktaran bu yapımdan sonra Camerini İspanyol yazar Pedro De Alarcon'un bir öyküsünden *Üç Köşeli Şapka*'yı (Il Cappelo a Tre Punti) (1934) gerçekleştirdi. Yönetmen bu yapımda Napolili bir değirmenci kızla vali arasında gelişen sevgiyi 18. yy atmosferi içinde vermişti. İki ayrı sınıfın insanları arasındaki ilişkiler gerçekçi bir dille filme aktarılmıştı. Öyle ki, filmi izleyen Mussolini'nin öfkesi, filmin 200 yıl öncesine ait olduğu kanıtlanınca dindirilebilmişti. Camerini'nin bu çalışmalarını *Yapraklar Gibi* (Come le Foglie) 1934, *Ama Ciddi Bir Şey Değil* (Ma Non e Una Cosa Seria) 1936 izledi. Camerini daha sonra salon filmleri adı verilen türde pek çok yapım üretti. Bu yapımların çoğunun baş oyuncusu Vittorio De Sica çizdiği tiplerle İtalyan sinemasının sevilen bir sanatçısı oldu. Bunlardan bazıları; *Bay Max* (1937) Yüksek sosyetede dolaşan bir gazetecinin kadınlarla olan ilişkisini, *Kalp Çarpıntısı* bir İngiliz diplomatı ile sosyate hırsızının öyküsünü anlatmaktaydı. Camerini'nin Pirandello'dan uyarladığı *Ama Ciddi Bir Şey Değil*, Zavatti den uyarladığı *Bir Milyon Veririm* ve *Büyük Mağazalar*, De Sica, Assia Noris ve Camerini üçlüsünün sürdürdüğü Beyaz Telefonlu (Telefoni Bianchi) filmlerin devamıydı.

İtalyan sinema yazarı Franco Venturini bu dönemde ünlenmiş iki yönetmen, Camerini ve Blasetti için şunları söylemektedir: "Camerini ile Blasetti işçi sınıfıyla, küçük burjuva arasında orta tabakanın gözlemleriyle gerçekçi durumları ve çevreyi sergileyici, savaş sonrası İtalyan sinemasını tanıtıcı bir özellik taşırlar.[6]

Blasetti 1932 yılında *Palio* ve *Assisi* adlı filmlerden sonra, 1933'de *Fakirler Sofrası* (La Tavola Dei Poveri) adlı filmi ardından da *İhtiyar Nöbetçi* (Vecchia Guardia)yi çekti. Bu son yapımla açıktan faşizm propagandasına yönelmişti. Bundan sonra Garibaldi hareketini perdeye yansıtan ve teknik bir üstünlük gösteren *1860* adlı tarihi filmi yaptı. Bunları Gino Cervi'nin başrolü oynadığı ve bir kahramanın maceralarının anlatıldığı *Salvatore Rosa*'nın Maceraları ile dinsel bir motiften kaynaklanan *Demir Taç* (La Corona di Ferro) filmleri izledi. *Ettore Fieramosca* adlı yapım ise 16. yy'da Fransa ve İtalya arasındaki savaşı teknik ustalıklar ve görkemli görüntülerle sergilemekteydi.

1900 yılında Roma'da doğan ve yetişkinlik dönemini fotoğraf ve film atölyelerinde geçiren Blasetti için Pasinetti şu değerlendirmede bulunur: "Blasetti kendine özgü bir süreç yarattı. Blasetti'nin çalışmalarında artistik özellikler kadar bağımlı bir politik içerik bulunur. O özellik filmlerinde İtalyan Karakte-



İKİ SİNEMA

Karikatür : ÜMİT SARIASLAN

ristiğini vurgulamak ister"[7] Blasetti döneminin sadık yönetmenlerinden olmasına rağmen 1942 yılında çektiği *Bulutlarda Dört Adım* (Quatro Passi Fra Le Nuvole) filmiyle yeni gerçekçi akımın ilk habercisi olmuştur. Zavattini ile Piero Telli'nin hazırladıkları konu üzerine çekilen film, gezginci bir tüccarla terkedilmiş bir genç kız arasındaki ilginç beraberliği anlatan anlamlı, duyarlı bir yapımdı.

1930'larda yabancı yönetmenlerden bazıları da Ruttman ve Trenker gibi İtalya'da Belgesel yapımlara yönelmişlerdi. Bunlardan Terni Çelik İşletmelerinde çekilen *Çelik* Acciaio) adlı yapım (1933) haklı bir ün kazandı.

Bu dönemin ünlü yönetmenlerinden Chiarini ise hukuk öğrenimi yapmış bir gazeteci olarak işe başladı. Sinema çalışmalarını 1935-1950 yılları arasında Centro Sperimentale di Cinematografia'da yoğunlaştırdı. Savaş yıllarında Chiarini edebiyat türlerinden sinema uyarlamalarına yöneldi. Bunlar arasında Serao'dan *Uyuyan Güzel* (La Bella Addormentata), Goldoni'den *Otelci Kadın* (La Locandiera) ve *Beş Mehtaplar Sokağı* (Via delle Cinque Lune) anılmaya değer sanatsal çalışmalardı. Chiarini'nin asıl önemi, İtalya'Da sinema eğitimini ve sinema kuramını yerleştirmesinden kaynaklanıyordu.

1940 yılına dek Aktörliğiğ ile ünlenen Vittorio De Sica, *Rose Scarlette* ile yönetmenliğe başladı. Bunları *Maddelena Zero in Condotta, Teresa Venerdi, Un Garibaldino al Convento* gibi yapımlar izledi. 1902' de Frasinone'de doğan De Sica önceleri tiyatroyla sanata yönelmişti ve Camerini ile yaptığı işbirliği sayesinde sevilen bir aktör olmuştu. 1943 yılında çektiği *Çocuklar Bize Bakıyor* (I Bambini Ci Guardano) adlı filmiyle önemli bir atılım yaptı. De Sica bu yapımda, toplumdaki ahlak kurallarını ve değerlerini eleştiren bir konu işlemiş, bir zina olayını çocuk gözünden yansıtmıştır. Film sanat çevrelerinin dikkatini çekmekte gecikmedi. Bu olayın hemen ardından bir başka yönetmen başka bir yapımla sinemayı yeniden sarstı. Bu film Visconti'nin *Tutku* (Ossessione) adlı yapıtıydı. 1943 yılında sansür tarafından bir kaç kez yasaklanan film, faşist ideoloji bakımından zararsız saydığımız bir çok filmden ötede, değişik bir sinemasal yorum anlayışı getiriyordu.

Yukarda sözüedilen bir çok film ve yönetmen faşist eğilimlere yönelmişken, neorealismo (Yeni Gerçekçilik) ya öncülük eden birçok yapımın da hız kazandığını görmekteyiz. Her ne kadar bu yönetmenler faşizmin hizmetine girseler de estetik ve sinemasal özlemlerini yitirmiş değillerdi. Bu İtalya'ya özgü ilginç ve tek bir durumdu.

1940-43 yılları arasında II. Dünya Savaşı, İtalya üzerinde olumsuz gelişmeler gösterirken, Mussolini' nin halk içindeki etkisi de azalmaya başlamıştı. Savaş ilerledikçe film yapımındaki artışlar düşmüş, yönetmenlerden bazıları faşist inançlarına sıkı sıkıya sarılırken, bir kısmı da başka deneylere yönelmişti.

Savaşın getirdikleri, yaşamın gerçekleri film kuşaklarına geçmeye başlamıştı artık. Faşıznun govde gösterisi biterken geride kalan malzeme De Dica, Visconti, Rossellini ve daha nicelerinde gerçek kimliğine kavuşacaktı. Faşist dönemde artistik güdüleri bastırılan bu sanatçılar, yeni bir akıma imzalarını atmakta gecikmediler.

İtalyan sinemasını sarsan ve Neorealist Üçleme diye tanımlanan *Bulutlarla Dört Adım* (Blasetti), *Çocuklar Bize Bakıyor* (De Sica), ve *Tutku* (Visconti) filmleriyle, Mussolini demagojisinin karşısına köklerini sınıf gerçeğine dayandıran bir sanat görüşü, *İtalyan Yeni Gerçekçi Akımı* çıkıyordu.

FAŞİST FİLMLER

Faşizm sinemaya karşı duyarlı bir ilgi göstermiştir. Ancak İtalyan sinemacılarının estetik yaklaşımları daha çok gerçekçi bir estetiğe yönelmiş, en azından büyük çoğunluk tarafsız kalmayı başarmıştır. Faşist filmlerin dökümünü yaptığımızda bunların ancak bir elin parmakları kadar olduğu görülür. Hatta bunlardan bile bazıları bugün, faşist değerler açısından tartışma konusu olmuştur.

Camica Nera (Kara Gömlek): 1933 LUCE yapımı

Yönetmen: Giovacchino Forzano. Profesyonel olmayan bir teknik ekip ve oyuncular tarafından çevrilmiş.

Film, Il Popolo D'Italia adlı gazetenin kuruluşu ile görüntüye başlar. Rejimi öven sloganlar, yapılan çalışmalar, kazanılan zaferlerle bir defile geçişi sıralanır. Kara gömleklilerin eylemlerini savunan açık bir propaganda filmidir. Belgesel bir özellik taşır. LUCE bu türden 28-30 kısa film üretmiştir.

Vecchia Guardia (İhtiyar Nöbetçi) 1934

Yönetmen: Alessandro Blaaetti, Senaryo: Giuseppe Zucca

Almanya'da *Mario* adıyla gösterilmiştir. Mario adında küçük bir çocuğun faşistlere yaptığı yardımlar etrafında gelişen olaylar birbirini izler, sonunda çocuk kızıllar tarafından öldürülür ve kasabadan Roma'ya yürüyüş eylemi başlatılar ve ailenin en yaşlı ferdi nöbeti devralır. Sağladığı duygusal atmosfer ve gerilimle gerçekte Mussolini propagandasına önemli bir katkıda bulunuyordu. Keskin faşistleri yeterince doyurmadığı söylentileri günümüzde de süregelmektedir.

Lo Squadrone Bianco (Beyaz Süvari Alayı) 1936

Yönetmen: Augusto Genina

Genç bir teğmen sevdiği kadını unutmak için Libya'ya gider. Kendini artık vatanı için savaşmaya adamıştır. Bu onurlu görevde tek ülküsü Afrika topraklarında da İtalya' nın zaferler kazanmasını sağlamaktır. Film 4. Venedik Sinema Şenliği'nde ödüller kazanmış, Fransızlar tarafından övgüye değer görülmiiş, başarılı çekimleri ve görüntüleriyle ünlenmiştir.

L'Assedia dell'Alcazar (Alkazar Kuşatması) 1940

Yönetmen: A. Genina, Senaryo: Genina-De Stefani.

Filmin dekorları dönemin ünlü ustası Gaston Medin tarafından, müziği de bu tür filmlerin müzisyeni Antonio Veretti tarafından hazırlanmıştır. 8. Venedik Film Festivalinde ödül kazanmış bir Cinecitta yapımı. Konu İspanya'da geçmektedir, bu nedenle dış sahneler İspanya'da çekilmiştir. İtalyan sinemasına yeni bir ritm ve duyarlık getiren film İspanya iç savaşı sırasında Alcazar garnizonunun, Toledo kalesini savunmasını ve Franco kuvvetlerinin başarısını konu edinmektedir.

Luciano Serra Pilota (Pilot L. Serra) 1937

Senaryo: Alessandrini-Roberto Rossellini

Oyuncular: Amadeo Nazzari, Egisto Olivieri, Germana Paolieri...

Filmde savaştan sonra iş bulmak için Güney Amerika'ya göç eden ve Atlantiği geçme tutkusuyla yanıp tutuşan bir pilotun maceraları anlatılmaktadır. Pilot Luciano daha sonra ülkesi için Habeşistan savaşına katılır ve kendisinden habersiz pilot olan oğlunu bir hava çatışmasında tehlikeden korumak için kendini ölüme terkeder. Oğul, babasına verilen ödülü alırken kendini kurtarmış olanın öz babası olduğunu öğrenir ve film oldukça dramatik bir etkiyle biter. Film, İtalya'da, Afrika kıyılarında ve Güney Amerika'da Caserta Havacılık Akademisi'nin katkılarıyla çevrilmiş, sivil ve askeri havacılık tarihinin görkemli utkularına adanmıştı. Ertesi yıl Venedik Sinema Şenliği'nde büyük ödülü almıştır.

Scipione l'Africano (1937)
Yönetmen: Carmine Gallone
Dekor-Kostüm: Pietro Aschieri
Oyuncular: Annibale Ninnchi, Camillo Pilota, İsa Miranda, v.d.

Kartaca savaşını anlatan tarihi bir yapım. Büyük Roma İmparatorluğunun kuruluşunu ve görkemini anlatır. Senaryosunun Benito Mussolini tarafından yazıldığı varsayılır. Film, Livorno-Sabaudia ovasında ve bataklıklarında iki bin atlı, bir o kadar da piyade savaşçı ve 30 fille çevrilmiştir. Mussolini bu filmin çekiminde bizzat bulunmuş sık sık kamera başında direktifler vermiştir. Bu büyük yapım için Amerika'dan son model teknik araçlar getirtilmiş, savaş sahneleri 18 gün sürekli kızgın bir güneş altında çekilmiş, film ancak iki yılda bitirilebilmiştir. İtalyan sinemasındaki tarihi yapımlar içinde *Scipione l'Africano* kadar göz dolduran ve ticari rekor kırarı olmamıştır. Blasetti, birçok kez büyük tarihi yapımlar gerçekleştirdiyse de bu filmin görkemine erişememiştir. Denilebilir ki, İtalyan sinemasının *Cabiria*'dan sonra en görkemli tarihi filmi *Scipione l'Africano* olmuştur.

La Nave Bianca (Beyaz Gemi, 1941)

Yönetmen: Roberto Rossellini-Francesco De Robertis

Senaryo: Rossellini-Robertis

Müzik: Renzo Rossellini

Deniz Bakanlığı ve Sinema Merkezi işbirliği ile çevrilmiş olan bu film 1941'de IX. Venedik Sinema Şenliği'nde ödül almıştır. Oyuncuları profesyonel değildir. İtalyan denizcilerinin savaş yaşantıları, bir hastane gemisi ele alınarak işlenir. Hastane gemisindeki bir yaralı denizcinin hastabakıcı olan sevgilisiyle karşılaşması da bu görüntülerin arasına yerleştirilmiş. Tüm canlılığı ile verilmeye çalışılan savaş; denize batan savaş gemileri, top sesleri, makinelerin hızlı devinimleriyle hastane gemisinde gerçekleştirilen ameliyat sahneleri belgeci bir tarzda çekilmiş, bu yönleriyle Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* adlı yapıtına öykündüğü gözden kaçmamıştır. Filmin tanıtma yazılarının sunuluşu ve bitimindeki etkili bir müzik eşliğinde görüntülenen gemi, deniz-bayrak bindirmeleri militarist bir işlevi yüklenmekteyse de film genel görünümüyle daha çok insancıldır.

Rossellini, bundan sonra faşist dönemde iki film daha yaptı. Konusunu Vittorio Mussolini'nin yazdığı *Un pilota ritorna* (Bir Pilot Dönüyor, 1942), II. Dünya Savaşında Yunanistan üzerinde uçan bir pilotun serüvenini anlatır, 1943'de *Gioventu Faşista* (Genç Faşistler) ve *Antieuropa* dergisinin şefi olan Asvero Gravelli ile yaptığı *Uomo Della Croce* (Çarmıhtaki Adam) filminde de dinsel bir temayı işler. Rosselini'nin savaş sırasında, faşist yönetim altında yaptığı bu üç filmi "Faşist dönem üçlemesi" olarak adlandırılır. Savaşın bitimiyle Rossellini, antifaşist savaş üçlemesi olarak adlandırılan, *Yeni Gerçekçilik* ekseninde yer alan *Roma citta aperta* (Roma Açık Şehir), *Paisa* ve *Germania Anno Zera* (Almanya Sıfır Yılı) filmlerini çekmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalyan Sineması üretim açısından yuksek bir sayıya ulaşmıştı. 1942' de üretilen film sayısı 122'yi bulmuştu. Bu sayısal üstünlüğe karşın, sanatsal düzeyin ortalaması düşüktü. 8 Eylül 1943'de Roma'nın Almanlar tarafından işgali sırasında film üretimi tamamen durdu. Ayrıca, Centro Sperimentale Cinematografia da derlenmiş olan pek çok yayın, belge ve film de işgal sırasında kayboldu.

İtalyan sineması en parlak dönemini yaşarken, birden bire durgunluk dönemine geçti. Yönü değişen savaş üretimin durmasına yolaçarken, bu duraklama bazı sinemacılar için bir birikim dönemi olmuş, savaşın getirdikleri büyük bir malzeme dağarı oluşturmuş; burada yepyeni bir sinema anlayışı, "Yeni Gerçekçilik" çıkmıştır.

1) Spriano, Paolo: Gramsci. La Vita, Le Idee, Il Sacrificio. Roma, 1967 PCI yayını, s. 46
2) Gili, A Jean: Film Storico e Film in Costume. Cinema Italiano Sotto il Fascismo. Venedik 1979 Marsilio Ed. s. 142.
3) Onaran, Alim Şerif: Sinematografik Hürriyet, Ankara 1968, İçişleri Bakanlığı Yayını, s. 59..
4) Gili, Jean A.: Film Storico e Film in Costume. Cinema Italiano Sotto il Fascismo. Venedik 1979 Marsilio Ed. s. 810
6) Venturini Franco: Origini Del Neorealismo. Bianco e Nero. XI (2) 1950 s. 37.
7) Pasinetti, Francesco: I Film di Alessandro Blasetti. Antologia di Bianco e Nero 1937-1948. C. IV. s. 287

kurumlar, faşizm ve "amarcord"

Deniz Mukan

Amarcord" bir çağrışımlar dizisidir. Yıllar sonra uzak bir geçmişten gelen kısacık ve bütünlüksüz anılar gibi. Ama bu ilk izlenimin ardında bir tarihsel gerçek tüm acımasızlığıyla belirir: Faşizm.

XX. yüzyılın ilk yarısı insanlığın en acı deneyimlerinden birine tanık oldu. Yüzyıllar süren düşünsel ve teknolojik gelişme, faşizmin korkunç kıyımını kolaylaştırmak, ona gelişkin ölüm yöntemleri göstermek işlevini yüklendi. Macciocchi'nin deyimiyle bu "uğursuz serüven", günümüzde birçok bilim adamı ve sanatçının uğraş alanıdır. amaç bu olguyu tüm boyutlarıyla irdelemek, varlık nedenlerini ortaya koyabilmektir.

"Am rcord" işte böyle bir çabanın ürünü. Fellini, yarım yüzyıl geride kalan çocukluğunun soluk anılarından yola çıkarak irdeliyor faşizmi. Acımasız, hüzünlü, kapalı taşra kasabasında, yaşamı renklendiren düşler, umutlar söylenceler ve bütün bunların yerine geçen faşizm. Tüm düşler umutlar, söylenceler kara gömleğin dokusundadır artık, üniformaların gözalıcı süsleri bir tılsım. "Amarcord" Rimini kasabasının bir yıllık yaşam kesitidir, milyonlarca insanı "uğursuz serüvenin" kucağına iten yaşam parçaları gibi. Faşizmi konu alan yapıtlar genellikle faşizmin politik uygulamalarını, kitlesel anti-faşist direnişleri konu alırken "Amarcord" insanın günlük yaşamında temellenen faşizmi anlatır. İnsanların en doğal ilişkilerinde yansımasını bulan faşizmdir bu.

"Faşizmi oluşturan ekonomik ve sosyal motifleri önemsemediğimi sanmayın. Ama bence en ilginç faşizmi belirleyen duygusal ve psikolojik motifler. Bunlar nelerdir? Bir tür tıkanış, insanın çok genç yaşta t kılıp kalması, büyüyememesi, gelişememesi. Öyle sanıyorum ki böyle bir tıkanış bireyin doğal gelişimine engel olduğu için ister istemez saplantılara yol açıyor."[1] Fellini'nin bu saptaması, filme kaynaklık eden görüşlerinin bir özeti niteliğinde. Faşizmin sınıfsal kökenleri, nasıl bir süreç sonunda yaşama geçtiği bilimsel olarak saptanmıştır. Ancak bu genel yaklaşımlar faşist-birey olgusu gündeme geldiğinde oldukça soyut ve yetersiz kalmaktadır. Konu, faşizmin birey ve birey ilişkileri özetinde irdelenmesi sözkonusu olunca, bilinçaltı öğelerden, sosyolojik saptamalara değin birçok yeni boyut kazanmaktadır.

"Am rcord"un ayırıcı özelliği burada belirir. Faşizme olan yaklaşım onu birey boyutunda irdelemeye yöneliktir. Fellini bunu yaparken sürekli biçim arayışlarına girer, filmin özgün yapısı büyük ölçüde bu arayışın sonucudur. "Bana göre yeni-gerçekçilik, gerçeğe dürüst bir gözle bakmaktır, ama her çeşit gerçeğe. Yalnız toplumsal değil, aynı zamanda tinsel gerçeğe, ruhötesi gerçeğe. (...) Bana göre yeni-gerçekçilik 'ne' gösterdiğiniz sorunu değildir, yeni-gerçekçiliğin ruhu 'nasıl' gösterdiğinizdir."[2]

Çağrışımlar, "Amarcord"un en kısa tanımı. Rimini kasabasının bir yılı. Baharın müjdecisi pamukçukların (şeytanarabaları) gelişiyle başlayıp, yine onların gelişiyle biten bir yıl. Filmin en belirgin kişilerinden olan Titta onbeş yaşlarında bir gençtir. Titta'nın ailesi, okulu, kilise, kasabanın sokakları, şenlik, karşılama töreni ve taşra yaşamının en belirgin ayrıntıları. Film birbiriyle doğrudan ilgisi olmayan bölümlerden oluşur. Filme bir çağrışımlar bütünü yapısını kazandıran da bu özelliktir. İnsan geçmişi düşünürken olaylar, mantıksal, kronolojik sıralanışlarından ayrılıp, kesitler, çağrışımlar haline gelirler. Kişinin olayları yaşadığı dönemdeki algıları ile yıllar sonra bunları anımsadığı zamandaki izlenimleri çok farklıdır. Olay yaşandığı dönemdeki akılcı çerçevesinden ayrılıp, nedensiz ve sonuçsuz olarak beliriverir karşımızda. İşte filmin bölümlü yapısı özellikle bu izlenimi yaratmakta önemli bir etken. Bölümlerin uzunlukları, konu alınan olaylara göre çeşitli. Geçişler genellikle herhangi bir anlatıcı ya da ara çekim kullanılmadan sağlanıyor. Bir bölümle diğeri arasında organik ilişki sağlayan bir bağlantı yok. Yalnızca mevsimlerin geçişi kronolojik bir sıra oluşturur. Bölümlerin birbiriyle olan ilişkisi -daha doğrusu ilişkisizliği- genellikle filmin bütünlüğü konusunda bazı sorunlara yol açmaktadır. Artık gelenekselleşen epik-dramatik ayrımından yola çıkılırsa filmin bu iki biçim anlayışına da tümüyle uymadığı görülür. Filmin bütünselliği özgün bir yapı gösterir. Bölümlerin sıralanışı organik olarak bağlantılı olmadığı halde, her bölüm ile filmin bütünü arasında güçlü bir iletişim vardır. Birer moz ik gibi, biraraya geldiklerinde görkemli bir figür oluştururlar. Sonuç, faşizmin hazırlayıcısı bir yaşam, kasaba yaşamıdır. Fellini'nin belirttiği gibi, toplumsal, bilinçaltı ve ruhötesi gerçek biraradadır.

Filmin bu özelliği, sinema tekniğinin birçok olanağından yararlanılmasını gerektirir. Sinema özellikle psikolojik etkiler yaratma konusunda geniş teknik olanaklara sahiptir. Ancak filmde gerek kamera kullanımı, gerek kurgu böylesi teknik denemelerin izlerini taşımaz. Genellikle olayların doğalcı saptanması söz konusudur. Kamera hiçbir oyuncunun öznel görüş açısını saptamaz. Tüm etkiler görüntü düzenlemeleri yoluyl elde edilir. Bu yaklaşımın çok önemli bir işlevi vardır: İzleyicinin kasaba yaşamına yaklaşımı b ğımsızlık kazanır. Bu bağımsızlık özellikle faşizm gerçeğinin algıl nması için gereklidir. İzleyici, kasabada yaşayan kişilerle özdeşleşecek olursa, olayları bu yaşamın iç mantığı içinde algılayacaktır. Her yaşam biçimi, kendi iç mantığı, akılcı çerçevesi içinde sürer. Epik sanatsal yaklaşımın belirleyici ayırımı buradadır, olguları akılcı -bu akılcılık düzenin sürmesine yönelik, bunun için biçimlendirilmiş akılcılıktır- çerçevesinden soyutlayıp, gerçek boyutlarıyla sergilemek. "Amarcord"da egemen olan biçim bu işlevi büyük ölçüde yerine getirir.

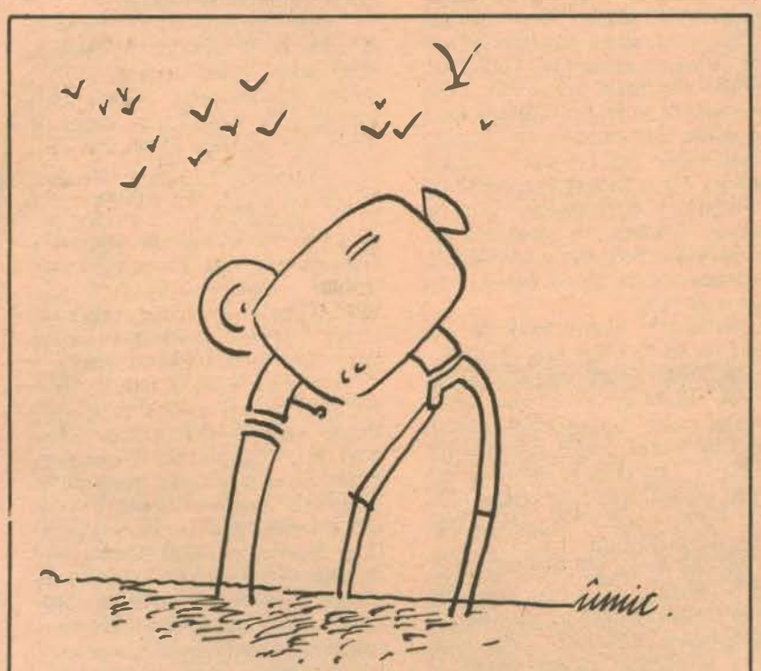
Filmin birkaç bölümü özelinde bu yapının irdelenmesi, bütün bu savların somutlanmasını sağlayacaktır.

Yaşam biçiminin sürekliliğini sağlayan sayısız kurallar, bütün bunlara uymak, onları öğrenmek zorunda olan birey. Bu sürecin yaşama geçişini sağlayan örgütlerin b şında kurumlar gelir: Aile, kilise, okul. Bireyin toplumsal kişiliği, yüzyıllardır geliştirilmiş, amaçlara en uygun biçimde örgütlenmiş olan bu kurumlarda biçimlenir. Fellini'nin sözettiği "tıkanış" bu süreç içinde gerçekleşir. Filmde kurumların en belirgin özelliklerini ortaya koyan üç bölüm var:

Bu bölümlerden ilki 'Titt 'nın ailesinin yemek sahnesidir. Bu bölüm için yemek olayının seçilişi, büyük olasılıkla olayın kültürel işlevinden kaynaklanm kta. Özellikle geleneksel ilişkilerin sürdüğü toplumlarda aileyi biraraya getiren yemek, neredeyse törensel bir nitelik kaz nmakt dır. Uyulması gerekli kurallar, dualar, aile mutluluğunun simgeleri...

Yemek masasında başka Bay Amadeo (Titta'nın babası) otunmakt dır, kolları sıvalı, b şında şapkasıyla. Titta ve kardesi yanyana otururlar. Dede babaya yakın oturmakta ve yemek yemeyip (önceden yemiştir) yalnızca onları izlemektedir. Anne (Mir nd) çorbayı getirir, tabaklara koyar. Miranda öfkelidir, yemek yemez, çok yorulduğunu, rtık bıktığını söyler, Bay Amadeo' da bağırmaya başlar. Bir süre sonra yeniden yemeğe başlarlar. Yemek sırasında baba sürekli çocukları uğraşır. "Çorbadan önce su içilmez" diyerek Titta'nın başına vurur, küçük kardeşi tavukt n bir parça almak isterken boynundaki peçeteyle bu kez de ona vurur. Bu sırada gelen bir adam Titta'nın sinemada şapkasına işediğini söyleyerek, şapkanın parasını ister. Bay Amadeo Titta'yı dövmek için kalkınca Titta k çar, babası O'nu bir süre kovalar sonra vazgeçer, bu kez de annesiyle kavgaya başlarlar, sonunda Bay Amadeo masadaki herşeyi kırar ve gider. Miranda'nın erkek kardeşi Pat ca sakin sakin yemesini sürdürmektedir, Bay Amadeo masa örtüsünü çektiğinde tabağını kaldırmış, böylece kargaşadan hiç zarar görnemiştir. (Pataca jigololukla geçinir, Faşist Parti'de çalışmaktadır.)

Bu bölümdeki en belirgin özellik, yemeğin büyük bir karmaşa içinde geçmesidir. Anne baba bağırıp çağırırken, çocuklar buna yalnızca gülerler. Bu şiddet ve kayıtsızlık orta-



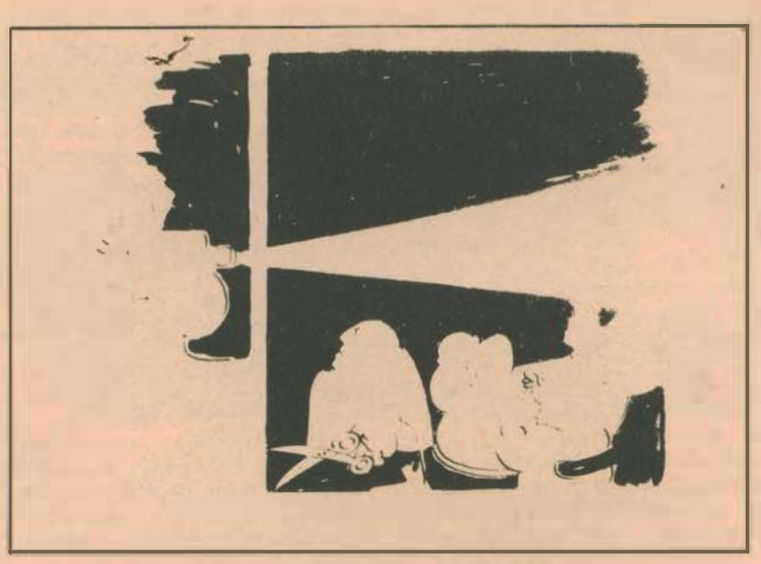
Karikatür : ÜMİT SARIASLAN

mı, birarada görülen aile kişilerinin aslında birbirlerinden ne denli ayrı olduklarını göstermektedir. Baba önemsiz nedenlerle çocuklara vurur ve bağırır. Ortada bunca olaya neden olan bir dış etken yoktur (Titta'nın sinemada yaptığı dışında) olayın kaynağı doğrudan doğruya aile ilişkileridir. Aile bireylerinin olay karşısındaki tavırları büyük önem taşımakta. Titta'nın kardeşi herşeye budalaca sırıtarak bakarken, babasından yediği tokatlara hiçbir tepki göstermez. Titta ise babası onu kovalarken dönüp cevap verir. Baba baskıcı tutumuna karşın, egemenliğini sağlayacak saygınlığı kazanamamıştır. Evdeki egemenliği toplumsal rolüne, kaba gücüne, yarattığı korkuya bağlıdır. Çocukların onur duyguları alabildiğine zedelenmiş, baskı karşısında yalnızca korkunun getirdiği bir pasifizme sürüklenmişlerdir. Faşist Parti'ye kayıtlı olmayan, faşistlere tepki duyan babanın bu düşünceleri evdeki faşizan tavırlarına engel değildir. Ancak babanın bu tavırları onun acımasızlığı ya da sadizminden değil, toplumsal rolünden kaynaklanır, bu özellik babanın tavırlarında belirir. O yalnızca geleneği sürdürmektedir.

Kilise ile ilgili bölümde Titta, bir sabah annesi tarafından günah çıkarmaya gönderilir. Rahip Don Balosa bir yandan onunla konuşurken bir yandan kilisenin süslemesini denetler, Titta'ya karşı kayıtsızdır. Titta rahibin bir sorusu üzerine kadınları, arkadaşlarıyla birlikte mastürbasyon yaptıklarını anımsar. İçinden alay eder Don Balosa'yla ve bu konuda hiçbir şey söylemez. Konuşma bitince rahip, baştan savma bir hareketle kutsar ve gönderir Titta'yı.

Rahibin davranışları bölümün belirleyici özelliklerinden biridir. Bu, sıkıcı bir görevi yapan devlet memuru tavrıdır. Titta ile rahip arasında hiçbir iletişim yoktur, Titta sorunlarından sözederken rahip O'nu dinlemez bile. Okuldaki matematik öğretmeninin öne çıkardığı göğüslerini, devanası görünüşlü tütüncü kadını anımsar Titta. Arkadaşlarıyla bir otomobildedirler, herbiri bir kadın adı söylerler, ardından otomobilin farları giderek artan bir hızla yanıp söner (cinsel doyum süreci böyle bir simgeyle belirtilmiştir.) Bütün bunları anımsamasına karşın Titta Don Balosa'ya birşey yapmadığını söylemiştir.

Okul bölümü öğrencilerle öğretmenlerin birarada çektirdikleri bir fotoğrafla başlar. Çeşitli derslerden görüntüler: Matematik öğretmeni göğüslerini öne çıkarıp, dişlerini göstererek sınıfta dolaşırken bir dişi aslanı andırır. (Titta'nın benzetmesiyle) Müdür "Zeus" bir rönesans resminin figürü gibidir, kızıl sakalları, uzun kızıl saçları vardır. Sanat tarihi öğretmeni bir elinde bisküvi, bir elinde bardağı olduğu halde Giotto'yu anlatır. Don Balosa din dersinde kendinden geçmiş bir halde dinsel efsaneleri anlatırken, çocuklar dalgınlığından yararlanıp sınıftan kaçarlar. Yunanca öğretmeni büyük bir hevesle bu dilin güzelliklerinden sözeder, ama seçtiği öğrenci -çocuk sarı saçları, mavi gözleriyle bir Yunanlı'ya benzemektedir- bir



türlü istediği sözcüğü söyleyemez, çıkardığı seslere bütün sınıf güler. Tarih öğretmeni ise bir yandan Titta'yı sınavdan geçirirken, büyük bir dikkatle sigarasının külünü düşürmeden uzatmaya çalışır, Titta ansızın bağırınca kül düşer, öğretmen buna çok öfkelenir.

Bu bölümdeki öğretmen tiplerinin gerçek kişilerden çok birer izlenim-kişilik oldukları görülür. "Öğretmen" kişiliğinin çocuklar üzerindeki etkilerinin somutlanmış ve biçimlendirilmiş görüntüleridirler. Öğretmenler müdür "Zeus" dışında gülünç durumlarda gösterilirler, müdür ise tüm acımasızlığı ve ürkütücülüğüyle anılardaki yerini alır. Daha önce ailede ve rahiple kilisede ortaya çıkan iletişimsizlik, bu bölümde öğrencilerle öğretmenler arasında belirir. Titta, babası karşısında takındığı tavrı öğretmenlere karşı da takınır. Şiddetin ve korkunun yarattığı yapay bir saygı ve ikiyüzlülük. Öğretmenler ve öğrenciler iki ayrı dünya gibidir.

Bölümdeki bazı sahnelerde çocukların toplu halde bazı ritmik hareketler yapmaları gibi, görüntülere soyut nitelikler kazandıran görünümler vardır. Aslında okul bölümü, soyutlamaların yoğun olduğu bir bölümdür. Bu özelliği sağlayan, görüntü düzenlemeleri ve oyunculuktur. Diğer bölümlerde olduğu gibi çekimler doğalcadır.

Burada filmin bütününde görülen bir özellikten sözetmekte yarar var: Film kişileriyle izleyici arasında bir özdeşleşme kesinlikle sağlanmaz. Film kişileriyle izleyici arasındaki bu uzaklığı yaratan en önemli etken kişilerin duygusal değişimlerinin yalnızca onların sözlerinde veya davranışlarında yansımasıdır. Öznel çekimlerin yokluğu özellikle bu konuda etkisini gösterir. Yakın planlar çok azdır. Belirli bir uzaklıkta ve insan gözü düzeyindeki kamera kullanımı sayesinde kişiler eğer ağlarlarsa üzgün oldukları, ya da bağırıp çağırırlarsa öfkeli oldukları anlaşılır. Bu duyguların izleyici tarafından algılanması yalnızca bu fiziksel göstergeler yoluyla sağlanır. Oysa geleneksel sinemasal yaklaşımlarda izleyici oyuncunun duygularını onunla hisseder, olayları onunla yaşar. Bunun için, uzun yakın çekimlerden, duygusal etkileri belirlenmiş kamera hareketlerine kadar birçok yöntem kullanılır. "Amarcord", bu özelliğiyle geleneksel sinema diline göre önemli bir değişiklik gösterir.

İnsan yaşamındaki eğitsel ve yönlendirici işlevi yoğun olan kurumlar karşısında bireyin tavrı, özellikle faşizan kişiliğin biçimlenmesinde önemli bir etkendir. Sürekli engellemeler ve yasaklarla toplumsal yaşamın kuralları bireye hatırlatılır. Böylece yönlendirilen birey, yaşamda kendi dışında belirlenmiş rolünü benimser ve sürdürür.

"Aynı çatı altında biraraya gelen insanlar kendi kişiliklerini bulamadıklarından hastalıklı, saplantılı insanlara dönüşüyorlar. Filmde parti şefinin geliş sahnesi buna güzel bir örnek. Bu sahnede filmin tüm kişileri, öğretmenler, öğrenciler, avukatlar, fahişeler vb. biraraya geliyorlar. Herbirinin bir saplantısı, bir garipliği var. O zamana değin pek önemsemediğimiz gariplikler, saplantılar... Ancak böyle bir fırsatta tüm bu insanların biraraya gelmesiyle bu önemsiz saplantılar birden bambaşka bir anlam kazanıyor."[3]

Fellini bu bölüme büyük önem verdiğini belirtiyor. Parti şefinin gelişiyle başlayan bölüm filme konu olan tarihsel kesitin belirlenmesidir. Bölüm, kasaba halkının parti şefini karşılama töreniyle başlar. Fellini'nin belirttiği gibi herkes oradadır. (Bay Amadeo ve karısı dışında) Şef iki yana ayrılmış halkın arasında yürürken, kasabanın en belirgin kişilerinden olan güzel ve hoppa Gradisca olanca gücüyle O'na ulaşmaya çalışır ve bağırır: "Ona dokunmak istiyorum!" "Genç İtalyan Kızları" ardından erkekler spor gösterileri yaparlar. Mussolini'nin binlerce çiçekten yapılmış dev portresi ağır ağır yukarı kaldırılırken, Titta'nın sınıf arkadaşı şişko Bobo kendisine hiç yüz vermeyen güzel Nardini ile Duçe'nin portresi önünde evlendiğini düşler, Duçe'nin çiçekten ağzı açılıp kapanarak gerekli konuşmayı yapar ve evlendirir onları. Gece kilisenin çan kulesine yerleştirilen bir gramofondan "Enternasyonal" çalınmaya başlayınca faşistler paniğe kapılırlar ama sesin gramofondan geldiğini anlayınca onu kahramanca(!) haklarlar, ardından zafer marşları söyleyerek eğlentileri sürdürürler. Bay Amadeo geceyarısı partiye çağrılıp sorguya çekilir ve hintyağı içirilerek işkence yapılır.

Bu bölümün en belirgin özelliği seremoniye katılanların bir tür tapınma halinde oluşları. Herkes bir şeyler bekliyor faşizmden, sınırlı, tekdüze yaşamlarını değiştirecek bir şeyler. Herkes olup biteni kendinden geçercesine alkışlıyor. Şişko Bobo kendisine bakmaya bile gerek duymayan Nardini'ye Duçe'nin huzurunda kavuşuyor. Faşizm bir düşler dünyası yaratıyor onlara. Buna Akdeniz insanının şölenlere, bayramlara düşkünlüğü de eklenince seremonilerin kaçınılmaz çekiciliği, giderek büyüselliği... "Onları biraraya getiren bir tür 'ritual'. Kişisellikleri olmadığı gibi, kişisel bir sorumluluk duygusundan yoksun oldukları için, bu ritualdan uzak duramıyorlar. Ritual bir mıknatıs gibi onları yığınların içine çekiyor. Kasabanın yollarında koşuyorlar, saatlerce faşistlerin geçişini bekliyorlar, ateşin çevresinde dansedipoynaşıyorlar."[4]

Fellini hiçbir açıklamaya gerek bırakmıyor bu sözleriyle. Bireyi faşizme hazırlayan koşullar, yaşanan siyasal faşizmin uygulamalarıyla bütünleşir. Olaya böylesine çok boyutlu bir yaklaşımı sağlayan, filmdeki her şeydir, oyuncular, müzik, kamera, Fellini'nin anıları, düşleri, kısacası her şey.

"Amarcord"da alışılagelmiş olaylar yoktur, bölümler arasındaki ilişki geleneksel sinema diline göre ayrıcalıklar gösterir. İnsanlar soyutlanmış, abartılmış simgesel birer "tip" tirler, ama bunlara karşın ve bunlar sayesinde "Amarcord" bir gerçekliktir. Hangimizin yaşamında devanasına benzer kadınlar, ürkütücü öğretmenler, masanın baş köşesine oturan bir baba, ya da güzel ve hoppa Gradisca yoktur ki? Onlar her insanın kafasında ve yüreğindedirler, ansızın, çağrışımlarla anımsanırlar. Fellini, kendi anılarının gerçeğini sunuyor, ancak bu gerçek bir başka gerçeğin, faşizmin parçalarıdır. Bu özelliğiyle anılar ait oldukları zaman biriminden ayrılır ve evrenselleşirler.

"Amarcord", "anımsıyorum" anlamına gelir. Bu isim ister istemez geçmişi çağrıştırıyor. Oysa filmde her şeyin geçmişte kaldığını, bütün bunların sonradan anımsandığını belirten bir gösterge yoktur (filmin sinema dili bu izlenimi yaratır, ancak filmde geçmiş, geriye dönüş olarak değil, şimdiki zaman biçiminde verilir). "Amarcord"da oluşturulan filmsel zaman, yazındaki "geniş zaman"la özdeşleştirilebilir. Tarihsel kesiti gösteren çeşitli veriler vardır elbette (faşizmin politik iktidarı, giysiler, çevre) ancak film belirli bir zamanla sınırlı değildir, hiçbir şey, olup bitmiş, tamamlanmış değildir. Pamukçukları yine gelir, yeni bir ilkyaz başlar ama yeni olan başka hiçbir şey yoktur kasaba yaşamında. Yaşam sürer gider, gerçekten "yeni" bir şey oluncaya dek...

1- Pusuda Bekleyen Gölge, Fellini ile Konuşma; Riva Constani, Sanat Olayı, Şubat 1981, s. 62.
2- Sinema Özel Sayısı, Türk Dili, Ocak 1968, Sayı. 196, s. 470
3- Pusuda Bekleyen Gölge, s. 63
4- a.g.y., s. 63

Desen: ÇETİN ÇUBUK

Sen Gel

İstemem mektubunu,
Resmini, selamını senin
Yıllarca beklemişliğim
Yol yürümüşlüğüm
Yediveren gül vermişliğim
Can vermişliğim
Deniz vermişliğim
Yetmez mi sensizliğim
İlle gel
Sen gel
Aydınlık, haklı, mutlu günlerim

PİRA ERDAL ÖZYURT

Sığınak

Bir seher vakti korku
Beni aldı ırmağına
Yoldu çığırtarak.

Hoyrat fırtınalar savurdu
Tüylerimi dünyaya
Titrek tüylerimi.

Kan kusuyordu şafakta biri
Gördüm. Gözlerim kuytular aradı
Acı çığlıklar atarak.

Bir seher vakti damladı beynime
Zehirli düşleri
Bir idam mahkumunun.

Ağlayak soktum başımı
Söğüt ağaçlarının gövdelerine oyulmuş
Kuş yuvalarına.

ALİ RIZA KURT

Umudumuz Beleli Beşikte

Sevdiğim beşik ister
Kaba çam ağacından
Çıngıraklı, nakış nakış oymalı
Yılan eğrisi işlemesi

Sevdiğim beşik ister
Bir oğlan yatırmaya

Dumanlı gözlerini gözlerimle öperken
Korkarken, dokunmaya ellerine
Beşik ister sevdiğim
Öfkesini büyütmeye
Hıncını belemeye

Anam sırtında büyütmüş
Ben beşiği bilemem
Sevdiğim de belki adını duymuştur
Ya da bilmem hangi serginin
"Şark köşesi"nde görmüştür
Ama yalnız gördüğü beşik değil
Tanır bizi, yeralır bağrımızda

Sevdiğim beşik ister
Ninni söylemez yarınlara
Emzirir umudumuzu
"Gül memesinden"

ALİ YILDIRIM

ACI TÜRKÜCÜ
hüseyin haydar
1981
AKADEMİ KİTABEVİ
ŞİİR
BİRİNCİLİK ÖDÜLÜ
Ödül Alan Kitaplar Yayınevi

Yığınsal bir gösteri... ODTÜ AMATÖR TİYATROLAR ŞENLİĞİ - 82

"72. Koğuş"

"Yunanlı Bir Kız Aranıyor"

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Amatör Tiyatro Şenliklerinden bir yenisi daha tamamlandı. Üniversite yönetimince de desteklenen ama, tümüyle öğrenciler tarafından yürütülen Şenlik 26 Nisan-13 Mayıs tarihleri arasında yapıldı. Bu da ODTÜ Oyuncuları'nın çağrı yaptığı 20 amatör topluluktan ikisi yasal koşulların sağlanamaması nedeniyle, ikisi de hazırlıklarını tamamlayamadıkları için Şenliğe katılamadılar. Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro Topluluğu ise, son anda hiçbir gerekçe belirtmeden Şenliğe katılmaktan vazgeçti. Gösterileri ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nin 350 kişilik salonunda, yaklaşık 20 bin kişi izledi. Çeşitli zorluklara ve engellere karşın olağanüstü bir ilgi gören Şenlik 82'ye katılan topluluklar ve oyunları ise şunlardı:

ODTÜ Oyuncuları "Yunanlı Bir Kız Aranıyor", Gazi Yüksek Öğr. O. "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım", AÜ SBF Tiyatro Kolu "Çağımızın Mutlu İnsanı", AİİT Genç Oyuncular "Jeanne nc D'Arc Duruşması", Mersin Bölge Tiyatrosu "Fethiye Paşa Konağı", Basmane Oyuncuları "Bir Kahramanın Ölümü", AÜ SBF BYYO Tiyatro Kolu "Duvarların Ötesi", ODTÜ Oyuncuları "Ay Masal Vay Masal", KTÜ Tiyatro Kolu "Jacques ya da Boyuneğme", EÜ Tıp Fakültesi Tiyatro Kolu "Canlı Maymun Lokantası", AÜ DTCF Tiyatro Kolu "Ölüm-Doğum-Düğün/Kurtuluş Savaşı Belgelerle", AİTİA GHİYO Tiyatro Kolu "Don Cristobal ile Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü", Ankara Yarı Açık Cezaevi Tiyatro Kolu "72. Koğuş", İÜ MGSE Tiyatro Kolu "Orhan Kemal'den Hikayeler", EÜ İşletme Fak. TOT "Anlaşmanın Önemi", Kıbrıs Sanat Derneği "Pi ile Pan", Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları "Bulunmaz Fırsatlar".

"ODTÜ EDEBİYAT KULÜBÜ ÖDÜLLERİ - 82" SONUÇLANDI

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Edebiyat Kulübünün düzenlediği, konusu "80'li yıllarda gençlik" olarak saptanan; "ODTÜ Edebiyat Kulübü ödülleri-82", şiir dalında sonuçlandı. Ergin Günçe, Suvar Köseanf, Haydar Ergülen, Özcan Karabulut ve Gökhan Cengizhan'dan oluşan seçici kurul: "Bağımlı Şiir" ile Ali Cengizkan'a özel ödül, "Gecelemek" ve "Satranç" ile Erdal Ceyhan'a birincilik, "Yolcu" ve "Özet" ile Atilla Çınar'a ikincilik, "Bir avın ayakizleri" ile Mehmet Şenol'a üçüncülük verdi. Ayrıca Zeki Yücel'in, "Yarışma jürisine telgraftır", Yeşim Bağrışan'ın "Sen Orda", Hasan Basri Kandil'in "Maden İşçisi'nin Söyledikleri", Yusuf Kenan Güvenç'in "Yitirilmiş Bir Denizin Su Yüzünde Bulundu Gençliğin Fotoğrafı" ve Hakan Sapmaz'ın "Tayfamızın Kulacı Kopuk İmdi" şiirleri mansiyona değer bulundu.

karikatür notları...

5/ çizgi x mizah = karikatür

Karikatür, beyaz kağıt üstünde siyah çizginin yürümeye başlamasıyla doğar. İlkin el (çizgi) yordamıyla duymaya, tanımaya başlar. Sonra tanıtmaya, duyurmaya doğru bir adım atar.

Karikatürün dili çizgi'dir. İletişim alanını çizgiyle kurar. Özgünlüğü çizgiyle oluşur. Soyut ama, olanakları çok geniş bir dildir çizgi. Karikatürü ayrı bir sanat yapandır. Ancak tek başına çizgi ya da karikatür varolmaz. Karikatürün, varolması için öbür öğesini, mizah öğesini de bulması gerekir.

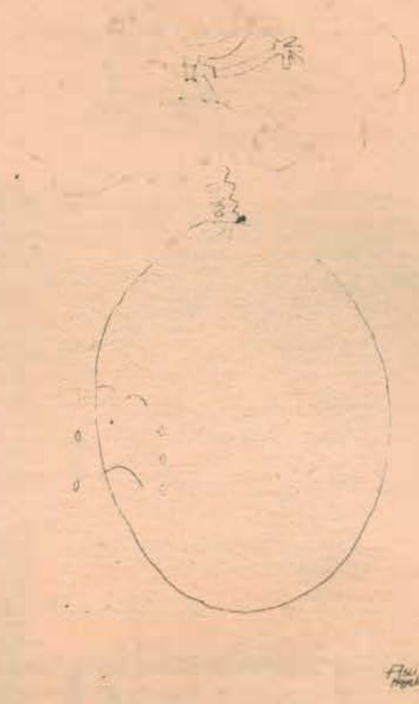
Mizah, bir adıyla, karikatürün özüdür. Bir adıyla da, nesnel gerçeklik içindeki çelişkilerin çatışmasının ürünü. Yaşamın her alanındaki çelişkilerin çatışmasından mizah unsuru doğar. Kesenkes doğar. O nedenle, mizah unsuru yapay değil, doğaldır. Yapay yaratımları gereksinmez, bilinçli düşün etkinliğini, yaratıcılığı gereksinir. Neden "çizgi x mizah" dedik de, "çizgi + mizah" demedik? İşte karikatürün "püf noktası"! Karikatür çizginin mizahı geometrik bir kavrayışla yakaladığı yerde vardır. Aritmetik toplam ile olsa olsa bir düşünce yoksulluğu doğar. Ne mizahdan vazgeçilir ne de çizgiden. Her ikisi de birbirine etkin bir biçimde sahip çıkmalı, birbiri için'e erimeli, yetkin (sanatsal) bir bireşime ulaşmalıdırlar.

6/ nasıl bir çizgi?

Bir *karikatür çizgisi*'nden sözedilmelidir. Çünkü karikatürü karikatür yapan odur. (Yalnızca resimle, o da uzaktan bir akrabalığı sözkonusudur.) Karikatür çizgisi derken, her çizgi arayışının sonunda karikatürle buluşmayacağını; kimi çizgi arayışlarının kimi dönemlerde karikatüre yaklaştırırken, kimi dönemlerde de uzaklaştıracağını; bu nedenle, belli dönemlerin ve koşulların kendine özgü çizgi anlayışlarının olacağını söylemek istiyoruz.

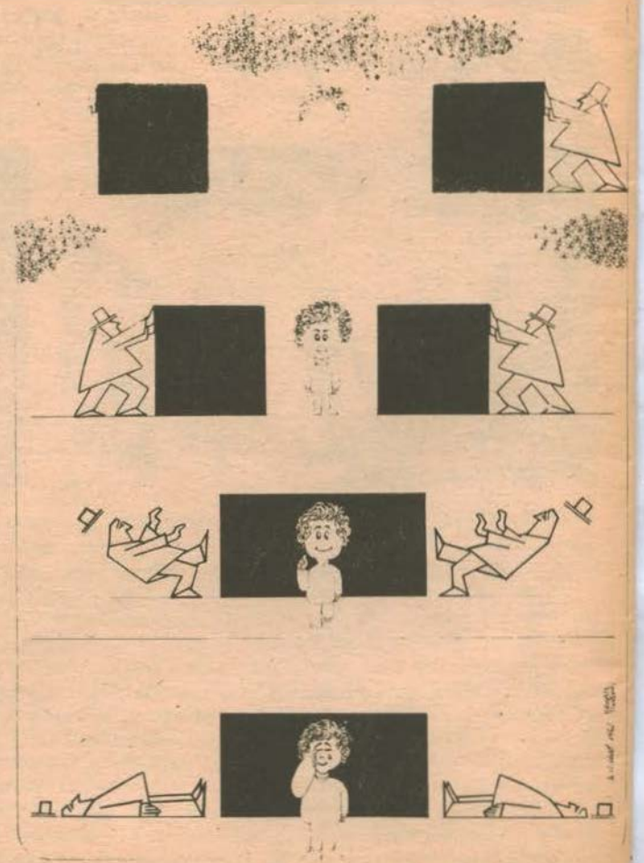
Karikatür başlangıçta mizahla resmin kesiştiği noktada doğdu, resimle birlikte yürüdü. Sözü yanına aldı, böylece kendini kolayca anlattı. Gelişti, gelişirken çizgi gibi etkin bir dile sahip olduğunu gördü, sözü dışladı. Sözü dışladı, çizgiyle her şeyi anlatabilir oldu, gittikçe yalınlaşan bir çizgiye yöneldi. Karikatür çizgisi işte bu süreci aralarla ve sıçramalarla yaşayan çizgidir. ("Kimi dönemler ve koşullar" derken, ulusal bir bireşim akla geliyor. Karikatürde ulusal bir bireşim olup olmayacağını şimdilik bir başka karikatür notuna bırakalım.)

Bildik bir tanım: Çizgi evrensel bir dildir. İnsanlar, ayrı dilleri konuşup yazsalar bile, aynı karikatürü aynı ölçüde anlayabilirler, anlamalıdırlar. Katkısız bir görsel sanat oluşuyla, ortak algıları olan insanlar aynı karikatürden aynı iletiyi almakta hiç güçlük çekmezler. Karikatürün günümüzün etkin bir sanatı olmasının bir nedeni de budur. Bu etkinin gücünü alabildiğine çoğaltmanın yolu ise, çizgiyi alabildiğine yalınlaştırmaktan geçer. Karikatür çizgisi, aynı zamanda bu yalınlıkta çizgidir. Günümüzde çoğu kez rastladığımız bol çizgili, renkli, geniş leke düzenlemelerinden oluşan karikatürleri artık ayrı bir ölçüte bağımlı kılmak gerekiyor. Yeni ileti olanakları arayışının sonuçları. Bunlar da elbette karikatür ama, gene de karikatür onların hemen yanında, ayrı bir yerde...



ASLI KAYABAL

Aslı Kayabal arkadaşımızın çizgileri çok ilginç. Hiç zorlamasız, çok rahat, etkilerden sıyrılmaya yatkın, neredeyse naife yaklaşan çizgiler. Karikatürlerinin tümünde de acemiliğin şevimliliği var. İçlerinden en çok beğendiğimizi burada yayımlıyoruz. Balonun neşeyle sıçrayıp, oynayan bir çocuğa özlemi güzel bir espri. Çocuğun balona özlemini çizmekten daha ilginç. Düşünme balonunu daha az bozup belirgin kılmalı; balonun gözlerini, burnunu ve ağzını yüzeye daha yaymalı; gözyaşlarını da daha iri çizmeliydi. Ama burada bunlara tek tek dikkat çekmektense, Aslı arkadaşımızın yeni karikatürlerini beklemek en doğru olanı. Önemli bir nokta: Çizgileri aynı yumuşaklığı içinde biraz kalınlaşırsa, sonuç daha başarılı olacak.



ERHAN TURGUT

Erhan Turgut arkadaşımızın bant-karikatüründe ilk göze çarpan, bazı açık etkilenmeler. Çizdiği çocuk tipinin ve çocuğun çiçeklerden oluşan düşüncesinden doğan güneşin hemen hemen aynısını başka karikatürcülerimizden de tanıyoruz. Siyah kütleleri çocuğun üstüne süren adamları da. Üstelik çocuğun çizgileriyle adamların çizgileri birbirinden oldukça farklı. Aynı karikatürü iki ayrı kişi çizmiş gibi. Karikatürde kompozisyonu milimetrik ölçülerle hesaplamanın ve cetvelin keskin çizgilerini karikatürde kullanmanın da yanlış olduğu kanısındayız. Çocuğun adamların son durumlarına ağlaması yanlış bir hümanizm kavrayışı değil mi? Bunlar Erhan arkadaşın eksiklikleri. Tabii bir de olumlu yanlarından sözetmeliyiz. İlkin aydınlık bir düşünceye sahip olduğu belirtilmeli. Sonra temiz, özenli çalışmasına dikkat etmeli. Çizgisini geliştireceği yön ise, adamlardaki katı, duağan yön değil de, çocuktaki yumuşaklık olmalı.

DAYANIŞMA YAYINLARI

İLHAN SELÇUK
ağlamak ve gülmek

PABLO NERUDA
şiirler / Türkçesi: Enver Gökçe

FİKRET OTYAM
hû dost

DAYANIŞMA
YAYIN ÜRETİM KOOPERATİFİ
PK 266 KIZILAY/ANKARA

FOTOĞRAF MI ZAVALLI?

Çok baskı yapan kültür sanat dergilerimizden ikisi birden Mayıs ayında fotoğrafa geniş ölçüde yer verdiler. Milliyet Sanat Dergisi "Fotoğrafta Gençler", Hürriyet Gösteri Dergisi de "Fotoğraf Sanat Mıdır?" başlıklarıyla konuyu sundular. İkisini biraz "bayram değil, seyran değil.." yollu düşündürse de, önceden sınırları çizilen çerçeve içinde kalarak diyalog eksikliğini birlikte getirse de fotoğraf sanatı açısından sevindirici bir olay. Böylece AFSAD'ın 1978'de düzenlediği "Türkiye'de Fotoğraf Sanatının İşlevi" adlı seminerden bu yana, o ciddiyette olmasa da, oldukça geniş bir yelpaze içinde çeşitli görüşler bir araya geliyor. Ülkemizde fotoğrafla uğraşan kişi ve kuruluşların fotoğrafa bakış açıları ve fotoğraf sanatı etrafında oluşan düşünsel düzey yansıtılıyor.

Bu görüşler içinde en ilginci, fotoğraf sanatımızın tartışmasız ustası Ara GÜLER'in "Zavallı Fotoğrafçılık" başlığı altında topladığı görüşleridir. (Gösteri, Mayıs 1982, s. 59) Bu yazının amacı da bu görüşleri yerimiz elverdiğince irdelemektir.

Yazı doğru ve önemli bir saptama ile başlamaktadır; resimsel ve belgesel fotoğraf anlayışları, fotoğrafın ortaya çıkması ile birlikte boy göstermişler ve bugüne dek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bunu belirttikten sonra Ara Güler usta diyor ki: Eğer fotoğraf resimsel bir anlayışla, resim kurallarına uygun olarak çekilmişse, bu bir resim sanatı örneğidir. Yok, bir lokomotifi, ya da bir kazayı gösteren bir fotoğrafsa bu da sadece bir dokümantasyondur, sanatla bir ilgisi yoktur. Fotoğraf sanat değildir, "Çünkü sanat tanrısal bir olaydır. Bu kadar küçük heyecanla fotoğraf olmaz. Eğer fotoğraf sanat ise Beethoven nedir?" Şimdi bu noktada durup düşünmek gerekiyor. Bu yazıda açıklanan görüşlerin temeli, bizce yukarıdaki cümlede bulunuyor; "Sanat tanrısal bir olaydır." Fotoğrafçıların heyecanları küçük olduğundan ve de tüm işi fotoğraf makinesi, film ve kimyasal maddeler hallettiğinden tanrıya hiç yer kalmamakta, böylece fotoğraf, sanat olma şansını yitirmektedir.(!)

Fotoğrafın ilk yıllarında resimsel anlayış ağır basmış, resim benzeri fotoğraflar benimsenmiş, bu anlayışla portreler ve manzaralar çekilmiştir. Bu elbette, fotoğraf makinelerinin çok büyük, emülsiyon hızlarının çok düşük, objektiflerin yeterince gelişmemiş olmasından kaynaklanıyordu. Fotoğrafın ilk kullanım alanlarından en önemlisinin, büyük tabloların fotoğrafla çoğaltılması olmasının da bu etkileşimde payı vardı. Teknik ilerleme makineleri küçültüp, gerekli poz süresini de saniyenin yüzdelerine düşürünce, insanlar dilekdikleri her şeyin fotoğrafını çekme olanağına kavuştular. Belgesel eğilim de böylece serpilebildi. Her iki eğilim de bugün fotoğraf sanatı içerisinde yer almaktadır, iki ana ekolidür onun. Birisi diğerini dışlamaz, ikisini birbirinden ayırmak bazen oldukça zordur. Resimsel bir anlayışla çekilen bir fotoğraf sadece resim örneği olarak değerlendirilemeyeceği gibi (Ansel Adams'ın fotoğrafları), belgesel olarak nitelendirilebilecek fotoğraflar (Weegee ve Capa'nın fotoğrafları örneğin) yüzeyde yansıttıklarından çok daha geniş ve derin anlamlar yüklenebilmektedirler. Yeter ki iyi fotoğraflar olsunlar. Dolayısıyla bu iki anlayışı, başka disiplinlerle olan ilişkileri nedeniyle fotoğraftan soyutlamamız olanaksızdır. Bu anlayışlar fotoğrafın üslubunun bileşenleridir.

Gelelim sanatın tanrısal bir olay olduğu görüşüne. Söyleyiş olarak ortaçağ havalarını estiren bu görüş, sanatı tanımlamaktan çok, tanımlamamayı amaç almıyor mu? Bir şeye tanrısal sıfatını eklerseniz akan sular durur, daha ileri gidemezsiniz. Bilimsel kaynaklarda sanat, "Toplumsal bilincin ve insan faaliyetlerinin, dünyayı estetik tarzda kavrama ve temsiletmenin en önemli yollarından özel bir biçimi" olarak tanımlanıyor. (Rosenthal ve Yudin, Materyalist Felsefe Sözlüğü, Sosyal Yayınlar, 1977) Ne yazık ki bu tanımda tanrı ile bir ilişki bulunmuyor; sanatın "insan faaliyetlerinin.. özel bir biçimi" olduğu belirtiliyor. Her sanatsal çabada yaratıcılık ve yeteneğin yeri olduğu, sanatın objektif gerçekliği olduğu gibi aktarmak olmadığı bilinmektedir. Bir müzik parçasının fotoğrafa göre anlaşılması daha zor bir işlem sonucu ortaya çıkması, bu çabanın tanrısal olduğunu göstermez. Bir sanat eseri izleyicide bir haz ve sevinç uyandırıyorsa bu, o sanat ürününün ustaca gerçekleştirilmiş olduğundandır, tanrısallığından değil. Fotoğraf doğası gereği objektif gerçekliği olduğu gibi saptayabilir; deklanşöre bastığınız anda iki boyutlu kusursuz kopyalarımızdır. Bu özelliği nedeniyle fotoğrafın dünyayı estetik tarzda kavrayamayacağı ve temsil edemeyeceği söylenebilir mi? Şurası basit bir gerçek ki deklanşöre rastgele her basılışta elbette sanatsal bir fotoğraf ekle edilemez. Vizörden bakan gözün duyarlılığı, beynin yargılama, yorumlama gücü, teknik deneyim ve bilgi sanatsal bir fotoğrafın ardındaki önemli, vazgeçilmez unsurlardır; ortaya çıkan ürünün niteliğini belirleler. Bu unsurların geliştirilmesi ise insanların elindedir, yeter ki elverişli koşullar sağlansın.

Bir ürünün sanatsal özellikler taşıyıp taşımadığı söz konusu olduğunda ölçütünüz ne olacak öyleyse? O yapıtın insanlarda bir güzellik duygusu uyandırıp uyandırmadığını, bir sevinç ve coşku yaratıp yaratmadığını araştırabilirsiniz. Adams'ın, Imogen Cunningham, Lartique ve daha pek çok fotoğrafçının fotoğrafları buna örnektir. Bir sanat ürününün aydınlatıcı bir işlevi olması gerektiği söylenirse Margaret Bourke-White'ın 1937 Louisville sel baskınında çektiği fotoğrafı anımsayabilirsiniz. Bu fotoğraf, Amerikan toplumsal-ekonomik yapısını, bir inceleme yazısı kadar başarıyla çözümlemektedir. Sanatın yapıcı bir işlevi olması gerekir derseniz, fotoğraflarıyla, çocukların işçi olarak çalışmalarını önleyen bir yasanın yayınlanmasını sağlayan Lewis Hine, savaşın korkunçluğunu belgeleyen Capa, McCullin aklınıza gelir. Başka hangi iletişim ortamı Steichen'ın düzenlediği "İnsanlık Ailesi" adlı fotoğraf sergisi kadar insanı tüm yönleri ile gene kendisine anlatabilmiştir? Örneğin Constantin Manos'un fotoğrafları Yunan halkını Kazancakis kadar, Ritsos kadar, Theodorakis kadar başarıyla anlatmakta, halkların birbirini tanımasına, barış ve dostluğa hizmet etmektedir. Fotoğraf toplumsal gerçekliği saptayıp aktarmada Balzack'ın romanları kadar başarılı olabilmektedir. İnsanların daha iyi bir yaşamı uğruna verdikleri savaşımı, inanç ve direnme güçlerini Sostakoviç'in müziği kadar kalıcı ve etkili olarak verebilir. Evet, fotoğraf bir sanattır. Beethoven'e gelince, o, müziğiyle insanoğlunun duygu ve sevgi yükünü, zayıflığını ve gücünü, direnç ve kararlılığını dile getirmiş bir büyük sanatçıdır. Tıpkı fotoğraf ustaları Kertesz, Koudelka, Frank, Strand, Capa, Klein ve daha niceleri gibi.

Bugün ülkemizin her yanında insanlar, sıkıntılı aile fotoğrafı kavramının dışına çıkarak, büyük olanaksızlıklara karşın birşeyler yapmaya çalışıyorlar, yüreklerinde insanlarımıza karşı sevgi, geleceğe karşı sorumluluk taşıyarak. Olanaksızlıklar ve eksiklikler hatalarla da beraberinde getiriyor, ama gün geçtikçe daha başarılı ürünler de ortaya çıkıyor. Bu, bugün artık açık seçik görünüyor.

Sanatı, insan faaliyetlerinin somut ve anlaşılır bir biçimi olarak değil "tanrısal bir olay" olarak değerlendiren bir anlayışın, fotoğrafın gelişmesini sadece "çok parlak dergilerin" ısmarlayacakları röportaj fotoğraflarında görmesini ve "genç" fotoğrafçıların her türlü zorluğa karşın yürüttükleri çekim ve sergileme çalışmalarını "mastırubasyon" olarak nitelemesini anlayışla karşılamak gerekiyor. Düşüncesi, yanı genç fotoğrafçılar! Ülkemiz fotoğrafının düşünsel temellerini de sizler atacaksınız!

• kemal cengizkan

Fotoğraf: ZAFER ÖZER

FOTOĞRAF ENSTİTÜSÜ 1. ULUSLARARASI FOTOĞRAF YARIŞMASI

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı Fotoğraf Enstitüsü'nün düzenlediği 1. Uluslararası Fotoğraf Yarışmasına ait koşullar açıklandı. Son katılma günü 12 Ekim 1982 olan yarışmanın konusu serbesttir. En çok 4'er adet 30 x 40 (max) cm. boyutlarında siyah beyaz ve renkli baskı fotoğraflarla katılınabilinen yarışma Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu (FIAP) tarafından da desteklenmektedir. Yarışma ödentisinin bulunmadığı, her katılan fotoğrafçıya yarışma kataloğu yollanacağı, ayrıca derece alan fotoğraflara her dalda altın, gümüş, bronz FIAP ve İDGSA madalyalarının verileceği bildirilen yarışmaya ait ayrıntılı bilgi ve katılım formları

İDGSA
Fotoğraf Enstitüsü
Uluslararası Fotoğraf Yarışması
Fındıklı / İstanbul

adresinden edinilebilmektedir.

Okuyucu Olmak Zor İştir...

• erdinç iskür

"... insanın kendisi için yazması diye bir şey yoktur: Böyle bir şey tam bir bozgun olurdu, insan duygulanımlarını kağıt üstüne dökmekle onlara güçlükle cansız bir uzantı sağlayabilir belki. Yaratıcı edim, bir yapıtın ortaya çıkışındaki eksik ve soyut bir aradan başka bir şey değildir; eğer yazar tek başına yaşasaydı, istediği kadar yazsın, yapıt hiçbir zaman bir nesne gibi ortaya çıkmayacak ve yazarın ya kalemi bırakması, ya da umutsuzluğa kapılması gerekecekti. Ama yazma işleminin karşısında eytişimsel bir bağlaşık terim, yani okuma işlemi vardır ve birbirine bağlı bu iki edim iki ayrı edimci gerektirir. Zihnin ürünü olan bu somut ve imgesel nesneyi yazarla okuyucusunun birleşik çabası ortaya çıkaracaktır. Sanat ancak başkası için ve onun aracılığıyla vardır."

Yazmak, okuyucu olduğu sürece vardır ve olacaktır. İşte bu bağlamda yalnızca sanatçının üretiminden bahsetmek eksik bir gerçek olacaktır. Çünkü bu gerçeği bütünleyen diğer bir gerçek de okuyucunun üretimidir. Sanatın insanlıkla beraber var olmasının önemli bir nedeni de bu olsa gerektir.

Burada sözünü etmek istediğim sanatçının üretimi değil, okuyucunun üretimidir. Bu da doğrudan yazarı -sanatçıyı- ilgilendirir. Bunun açıkbir kanıtı da, bir ozanın yazacağı imgelerin okuyucu üzerindeki çağrışımlarını dikkate almasıdır. "Bana bu imge şunu anlatıyor, gerisi beni ilgilendirmez" diyebilen bir ozanı ben düşünemiyorum.

Gelelim okuyucunun yapması gereken üretime. Nedir okuyucunun yapacağı üretim? Okuyucu yazılan -yaratılan- eseri okurken onu algılama sürecinde işin içine kendi bilincini sokar, yorumlar. Bu bir üretimdir. Ve bu üretim ne yalnızca okuyucuyu ilgilendirir, ne de yalnızca sanatçıyı. Ne yalnızca yazarın olduğu bir üretim, ne de yalnızca okuyucunun üretimi diye bir şey olabilir. Bir sanat yapıtı; onu yaratan ve alıcısı olan okur olmadan var olamaz. Burada ortak bir üretim söz konusudur.

Bir okuyucu düşünün ki elinde bir öykü kitabı vardır ve okumaktadır. Ona herhangi birisinin "Nasıl buldun?" diye sorma hakkı vardır. Eğer okuyucu "Ben öyküden anlamam" diye yanıt verecek olursa ona diyebileceğim tek şey derhal okumayı bırakmasıdır. Çünkü okumak eylemine bir saygısı yoktur ve bu yaklaşım onda var oldukça da olmayacaktır. Böyle bir okurun bir polis romanıyla bir şiir kitabı ya da bir resme bakması arasında bir fark görebileceğini de sanmıyorum. Bu okurun yaptığı "şey"se üretim yapmaktan kaçmak için kaba bir kaçış sebebinden başka "şey" değildir. "Hiç kitap okumam" diyen bir insanı bu "okur"a yeğletirim. İler ikisi de sanatsal üretim yapmamaktadır. Hiç olmazsa birisi dürüsttür. Diğeri ise yalnızca kendisini aldatmaktadır.

Türkiye'de okur azlığından söz edilmektedir. Bunun kanıtı olarak da kitap satışlarının azlığı örnek gösteriliyor. Evet haklan var elbette. Rakamlar kaç elli milyon nüfusumuz için korkunç denecek denli azdır. Ancak bu rakamların aldatıcı olduğunu savunuyorum. Yukarıda "Ben anlamam" diyen okur ile hiç okumayanı ayrı kefeye koymuş ve tartmıştım. Kefenin hiç okumayandan yana ağır bastığını ve onu yeğlediğimi söylemiştim. "Olay" bu yönden bakıldığında kitap okur sayısının daha da korkunçlaşacağını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Türkiye'de bir okur bilinci diye bir şey o kadar azdır ki, şaşmamak elde değildir. Ve burada yalnızca okuru suçlamak da o denli dehşet verici bir yanılma olacaktır. Demiştim ki sanat yazar ve okurun yapmış olduğu ortak bir üretimdir. O halde nasıl olur da okuru suçlayıp sanatçıyı aklayabiliriz.

Eğer ortada suçlamak diye bir şey söz konusu olacaksa, hem okur hem de onu düşünmeye itmeyen sanatçı suçludur.

PROBLEM

Problem: 3

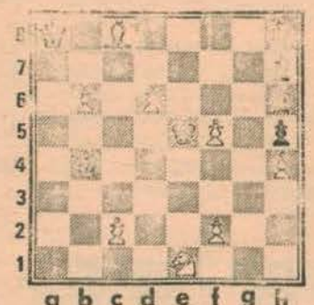
The Sydney Morning Herald
1908

Beyaz oynar iki hamlede mat eder.

Problem : 4

The Literary Digest
30 Haziran 1904

Beyaz oynar iki hamlede mat eder.



Problem : 5

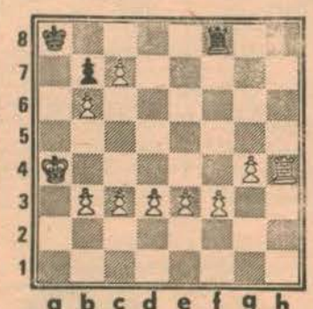
American Chess Bulletin
Temmuz-Ağustos 1938

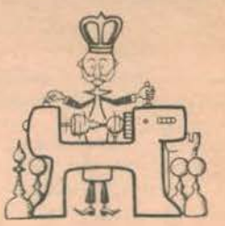
Beyaz oynar iki hamlede mat eder.

ETÜD

ETÜD : 1

Dikkatli bakılırsa, siyahların kalesinden başka oynayabileceği taşı yoktur. Eğer siyahlar Kalesini feda edebilirse oyun beraberlikle sonuçlanacaktır. Hamle sırası siyahtadır. Beyaz oyunu nasıl kazanabilir?





MAÇ

TIMMAN-PORTİŞ
(İngiliz Açılışı)

1. c4 c5, 2. Af3 Af6, 3. g3 d5, 4. cxd Axd5, 5. Fg2 Ac6, 6. 0-0 e5, 7. Ac3 Fe6, 8. Ag5 Vxg5, 9. Axd5 Vd8, 10. Ae3 Kc8, 11. b3 Fd6. 12. Fb2 0-0, 13. Ve1! Fb8, 14. f4 exf, 15. gxf f5, 16. Şh1 Vd7, 17. Kd1 Ad4, 18. Vf2 Kf7, 19. Kc1 b6, 20. Ac2 Ab5, 21. d4! Fd5, 22. dxc Fxg2+, 23. Vxg2 Kxc5, 24. Kcd1 Ve8, 25. Ae3 Fd6, 26. b4 Kc6, 27. Axf5 Ff8, 28. e4 Kg6, 29. Vf3 Fxb4, 30. Ae3 Fc3, 31. Fxc3 Axc3, 32. Kd4 Ab5, 33. Kd3 Kd6, 34. Ad5 Kd8, 35. Kfd1 Kc8, 36. e5 h6, 37. Vg4 Şh8, 38. e6 Kf8 39. Kg3 Kg8, 40. f5 Vc6, 41. f6 gxf, 42. Vf4 Kxg3, 43. hxg Kc7, 44. Vxf6+ Şh7, 45. e7 Ad6, 46. Vxd6 Vxd6, 47. e8 (Vezir) TERK

savaş yayınları

TARİH / BİLİM / EKONOMİ DİZİSİ

●

KORKUT BORATAV
SOSYALİST PLANLAMADA GELİŞMELER

●

ORHAN KURMUŞ
EMPERYALİZMİN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ

●

KORKUT BORATAV
TÜRKİYE'DE DEVLETÇİLİK

●

C. BETTELHEIM
NAZİ DÖNEMİNDE ALMAN EKONOMİSİ
"Kapitalizmin Çöküşünün Bir Görünümü"

KÜÇÜK DİZİ

●

TÜRKKAYA ATAÖV
BİLİMSEL ARAŞTIRMA EL KİTABI

Zafer Çarşısı No: 14 Yenişehir/ANKARA

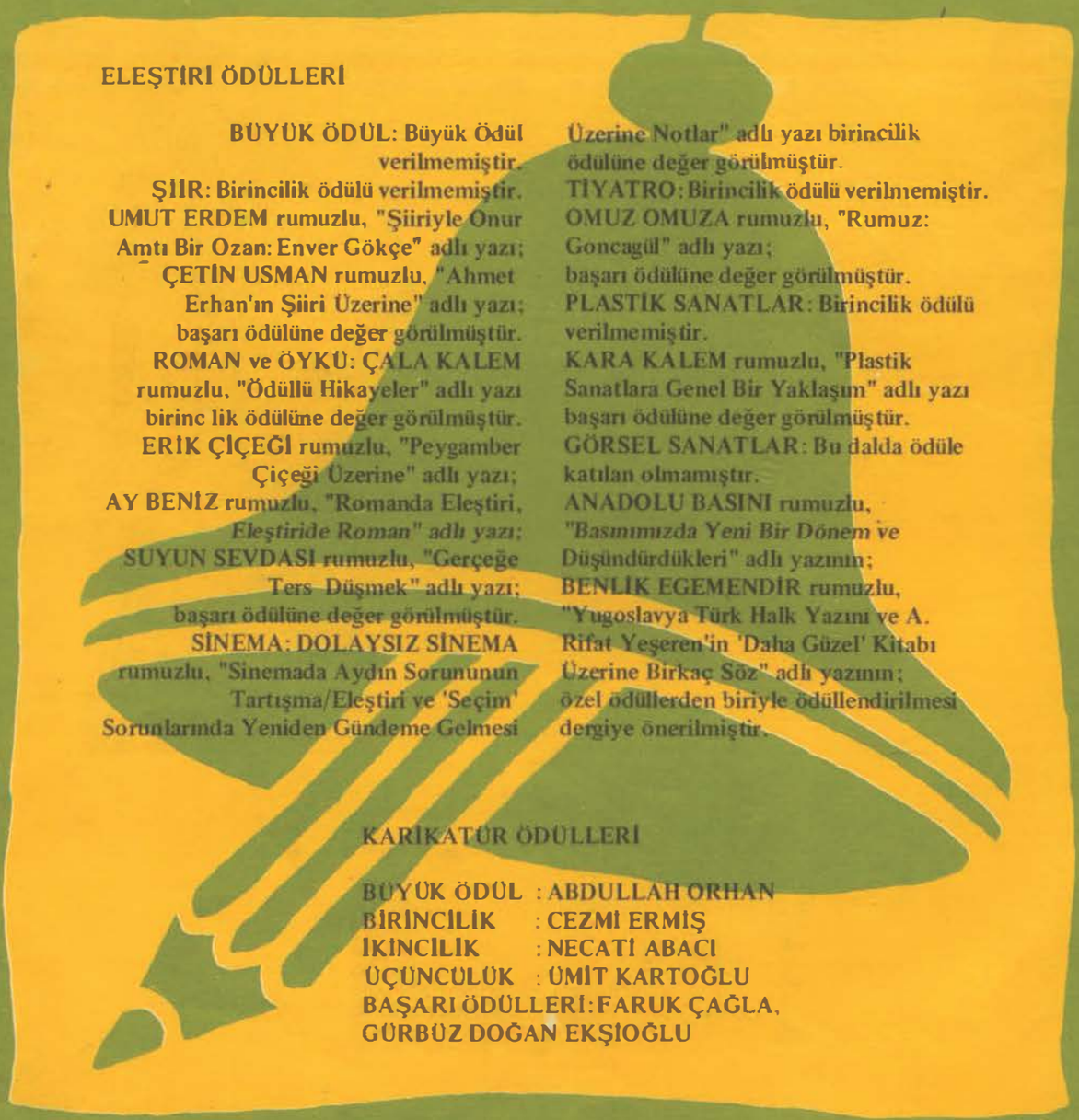
KÜÇÜMEN

HASLET SOYÖZ

AYLIK SANAT EDEBİYAT DERGİSİ

YAPIN

GENÇLİK ÖDÜLLERİ'82 SONUÇLANDI



ELEŞTİRİ ÖDÜLLERİ

BÜYÜK ÖDÜL: Büyük Ödül verilmemiştir.

ŞİİR: Birincilik ödülü verilmemiştir. UMUT ERDEM rumuzlu, "Şiiriyle Onur Amtı Bir Ozan: Enver Gökçe" adlı yazı; ÇETİN USMAN rumuzlu, "Ahmet Erhan'ın Şiiri Üzerine" adlı yazı; başarı ödülüne değer görülmüştür.

ROMAN ve ÖYKÜ: ÇALA KALEM rumuzlu, "Ödüllü Hikayeler" adlı yazı birinc lik ödülüne değer görülmüştür. ERİK ÇİÇEĞİ rumuzlu, "Peygamber Çiçeği Üzerine" adlı yazı; AY BENİZ rumuzlu, "Romanda Eleştiri, Eleştiride Roman" adlı yazı; SUYUN SEVDASI rumuzlu, "Gerçeğe Ters Düşmek" adlı yazı; başarı ödülüne değer görülmüştür.

SİNEMA: DOLAYSIZ SİNEMA rumuzlu, "Sinemada Aydın Sorununun Tartışma/Eleştiri ve 'Seçim' Sorunlarında Yeniden Gündeme Gelmesi Üzerine Notlar" adlı yazı birincilik ödülüne değer görülmüştür.

TİYATRO: Birincilik ödülü verilmemiştir. OMUZ OMUZA rumuzlu, "Rumuz: Goncagül" adlı yazı; başarı ödülüne değer görülmüştür.

PLASTİK SANATLAR: Birincilik ödülü verilmemiştir. KARA KALEM rumuzlu, "Plastik Sanatlara Genel Bir Yaklaşım" adlı yazı başarı ödülüne değer görülmüştür.

GÖRSEL SANATLAR: Bu dalda ödüle katılan olmamıştır.

ANADOLU BASINI rumuzlu, "Basınımızda Yeni Bir Dönem ve Düşündürdükleri" adlı yazının; BENLİK EGEMENDİR rumuzlu, "Yugoslavya Türk Halk Yazını ve A. Rifat Yeşeren'in 'Daha Güzel' Kitabı Üzerine Birkaç Söz" adlı yazının; özel ödüllerden biriyle ödüllendirilmesi dergiye önerilmiştir.

KARİKATÜR ÖDÜLLERİ

BÜYÜK ÖDÜL : ABDULLAH ORHAN
BİRİNCİLİK : CEZMİ ERMİŞ
İKİNCİLİK : NECATİ ABACI
ÜÇÜNCÜLÜK : ÜMİT KARTOĞLU
BAŞARI ÖDÜLLERİ: FARUK ÇAĞLA, GÜRBÜZ DOĞAN EKŞİOĞLU